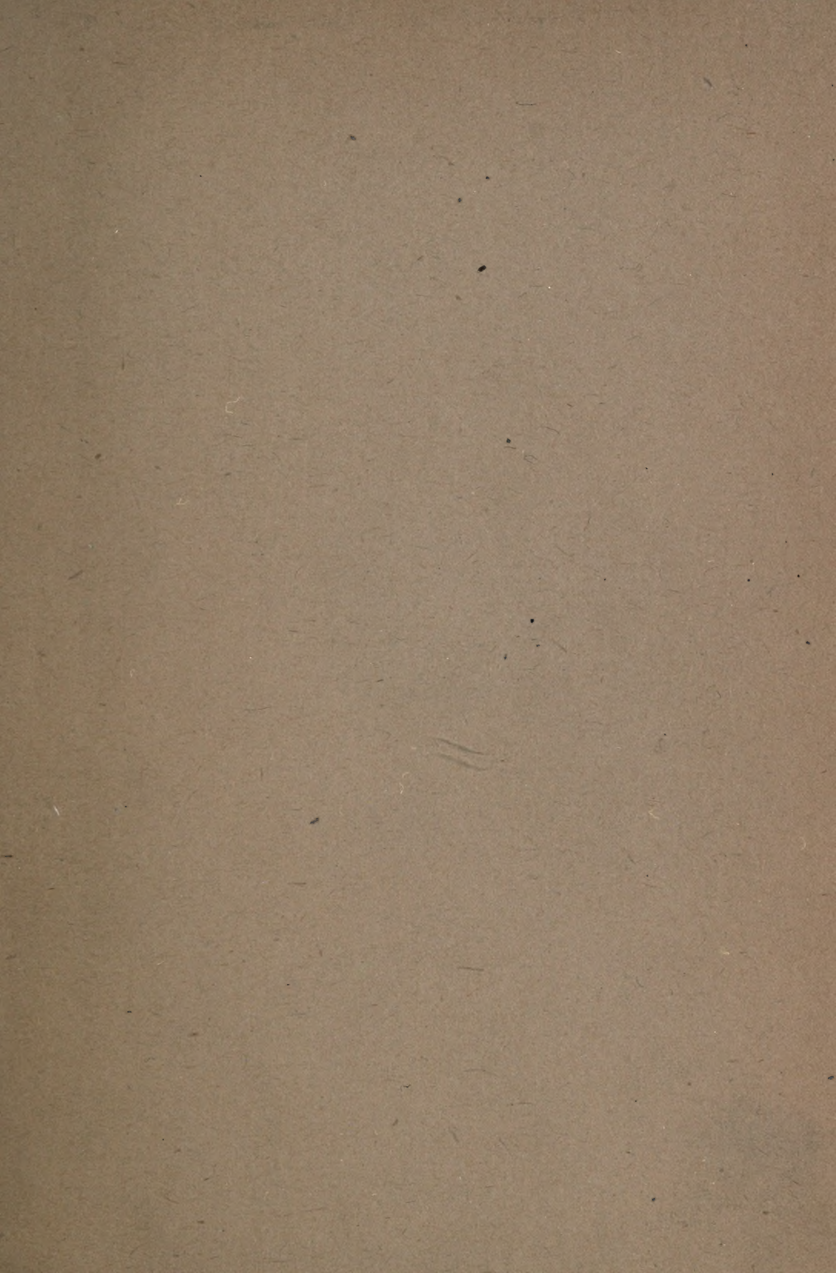
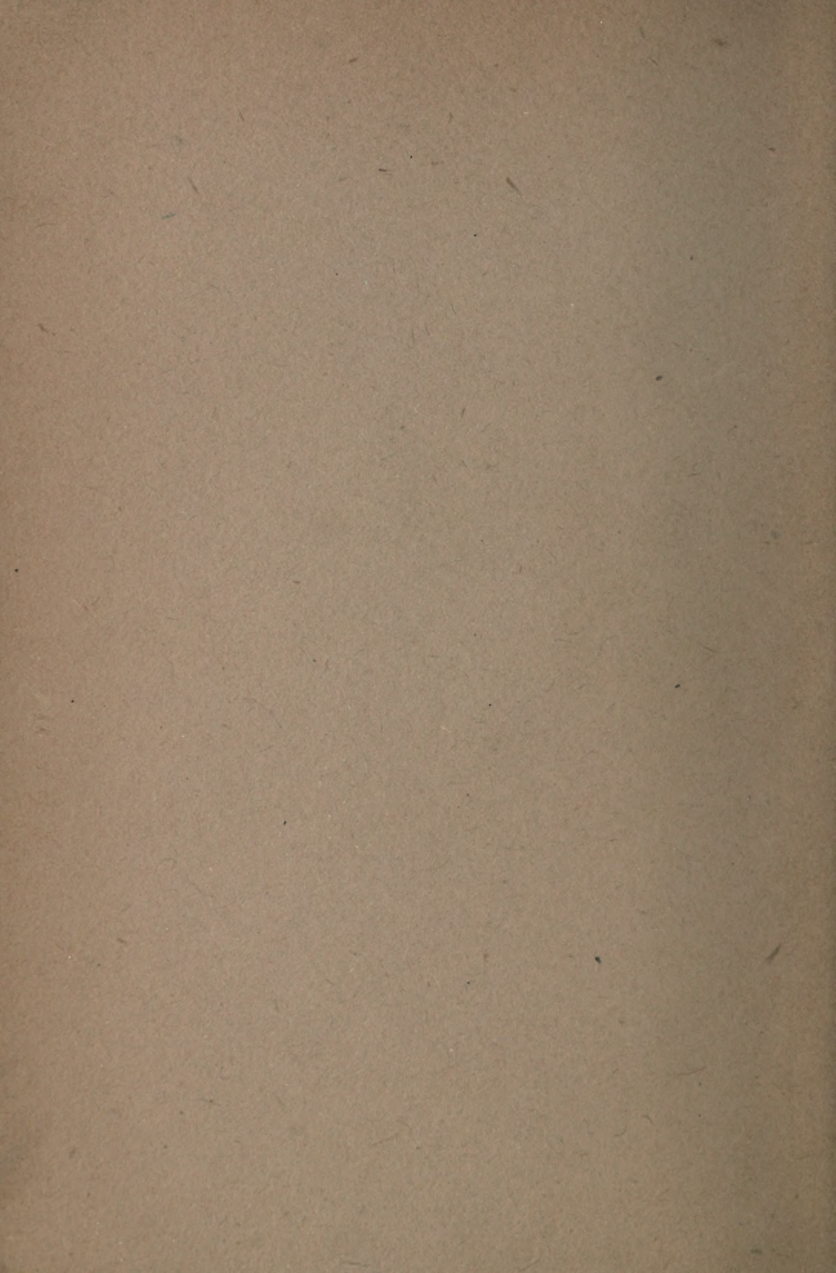
GESCHICHTE DER KUNST IN NORD-ITALIEN

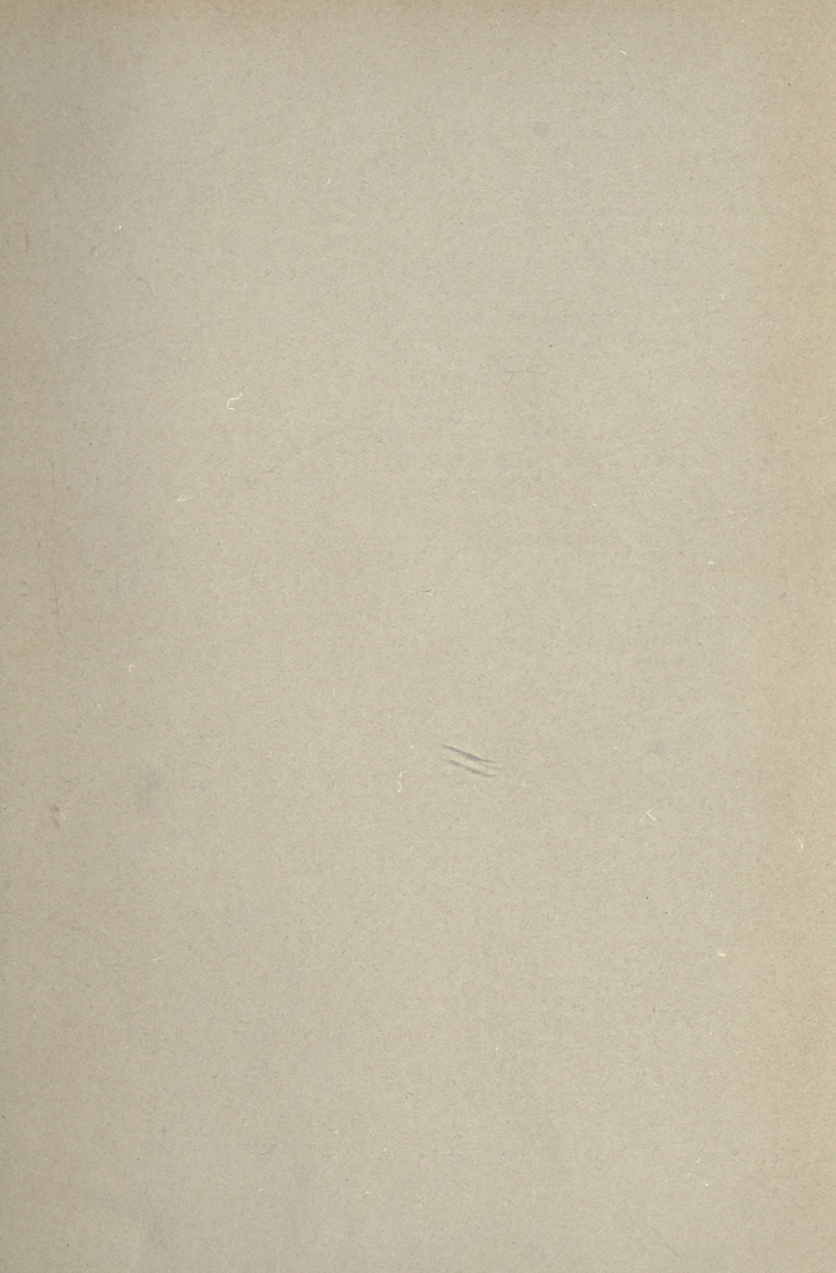


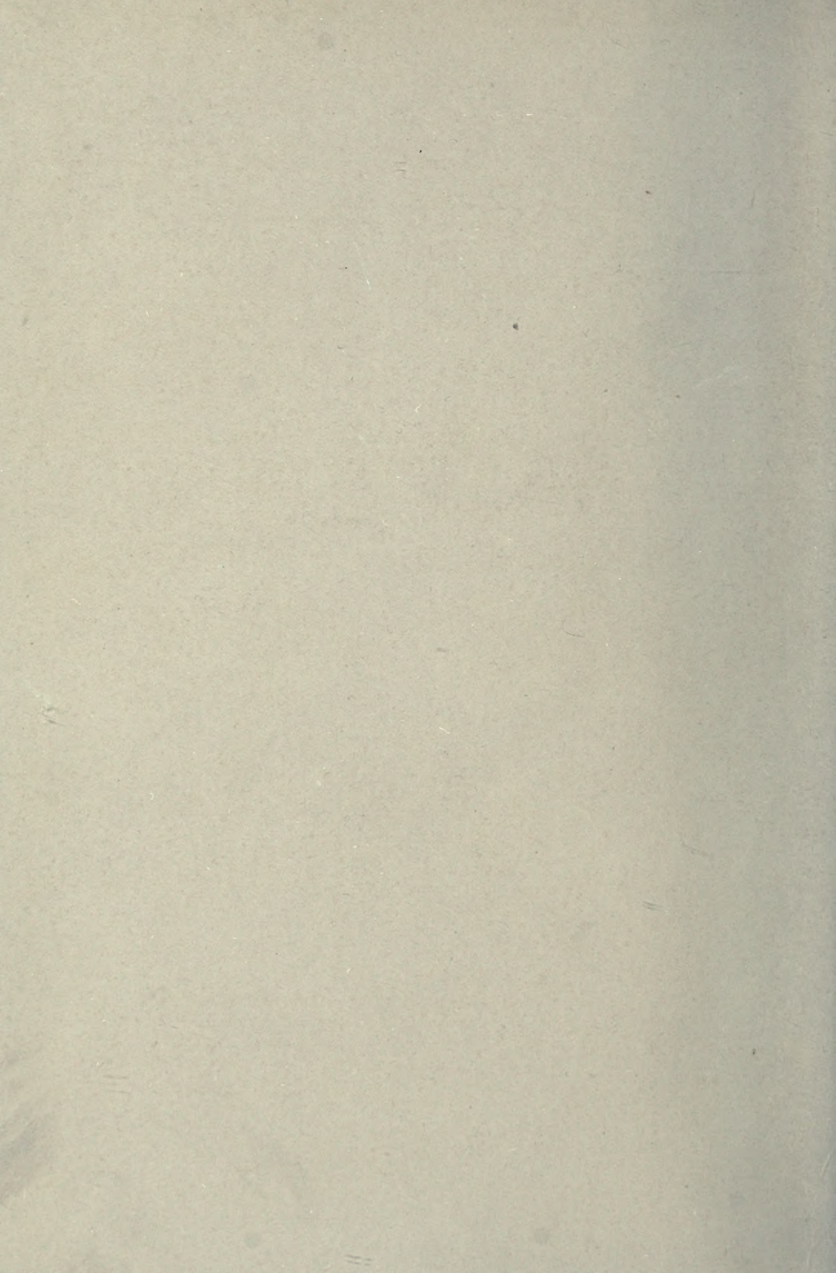


VON CORRADO RICCI







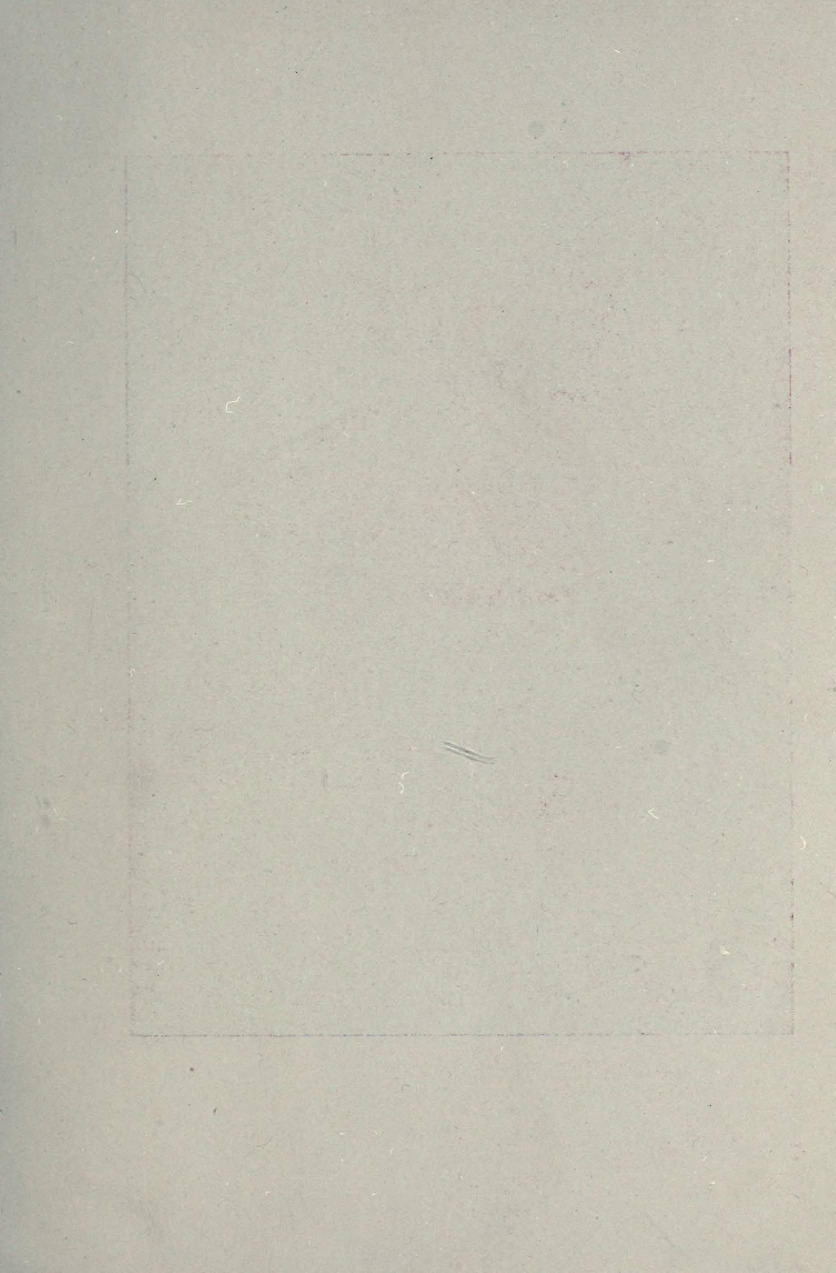


GESCHICHTE DER KUNST IN NORD-ITALIEN

ARS UNA, SPECIES MILLE

BÄNDE IN VORBEREITUNG:

DEUTSCHE KUNST
FLÄMISCHE KUNST
FRANZÖSISCHE KUNST
HOLLÄNDISCHE KUNST
SÜDITALIENISCHE KUNST
SPANISCHE UND
PORTUGIESISCHE KUNST
RÖMISCHE KUNST
GRIECHISCHE KUNST
BYZANTINISCHE KUNST
KUNST IN NORDAMERIKA
ÄGYPTISCHE KUNST
KUNST IN CHINA UND JAPAN
INDISCHE KUNST







„La Bella“

Von Tizian

(Florenz, Uffizien)

GESCHICHTE DER KUNST IN NORD-ITALIEN

VON

CORRADO RICCI
GENERALDIREKTOR DER ALTERTÜMER
UND SCHÖNEN KÜNSTE IN ROM



MIT 770 ABBILDUNGEN
UND 4 FARBENTAFELN

JULIUS HOFFMANN · VERLAG · STUTTGART
MCMXI

Deutsche Übersetzung von Dr. L. Pollak-Rom

Dieser Band erscheint gleichzeitig in englischer Sprache bei William Heinemann, London und Charles Scribner's Sons, New York. Französisch bei Hachette & Cie., Paris. Italienisch bei dem Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo. Spanisch bei der Libreria Gutenberg de José Ruiz, Madrid



Druck der Stuttgarter Vereins-Buchdruckerei

INHALTSVERZEICHNIS



Abb. 1. Ravenna, Palast des Theoderich.
Mosaik in S. Apollinare Nuovo. (Alinari)

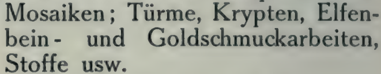
KAPITEL I

Ravenna und die byzantinische Kunst

Das schönste, vollständigste und am besten konservierte Zentrum von Denkmälern der sogenannten byzantinischen Kunst hat sich in einer Stadt des nördlichen Italien erhalten: in Ravenna. Diese Stadt hatte schon einen ansehnlichen Aufschwung unter dem römischen Reiche genommen, nachdem Oktavian in ihr einen geeigneten adriatischen Hafen der römischen Flotte erblickt und Tiberius Claudius sie mit Mauern versehen und mit öffentlichen Bauten geschmückt hatte. Honorius Augustus konnte sie also im Jahre 402 für würdig erachten, Hauptstadt des Westreiches zu werden. Als solche behauptete sie sich 75 Jahre, bis Odoaker, der Heerführer der Heruler und Turcilingen, Ravenna okkupierte und das Westreich vernichtete. Auch dieser Barbar, stark, doch bescheiden und voll Verständnis, der als Erster sich in Italien fest niederließ, nahm seinen Aufenthalt in Ravenna, wo er im Jahre 493 starb, meuchlerisch ermordet von Theoderich, der, als die Stadt nach einer Belagerung von drei Jahren gefallen war, zum Scheine Odoaker als Mitregenten angenommen hatte. Als Alleinherrscher bestätigte Theoderich auch seinerseits Ravenna als Reichshauptstadt. Die Herrschaft der Goten dauerte 63 Jahre und verlieh Ravenna großen Glanz. Jedoch nach Theoderichs Tod verfiel ihre Herrschaft, ja sie endete bald darauf ganz durch Belisar und Narses. Unter diesen und Justinian nahm die Stadt noch einmal einen Aufschwung. Dies war jedoch das letzte Zeichen ihrer Größe, weil die von Konstantinopel dorthin gesandten Exarchen Ravenna durch ein hartes Regiment, das fast zwei Jahrhunderte dauerte, nach und nach sehr herunterbrachten. Aber der Umstand, daß Ravenna durch mehrere Jahrhunderte Haupt-

stadt gewesen war, ließ trotzdem, selbst im tiefsten Mittelalter, sich in ihr eine höhere Kunst und Geistesrichtung und einen gewissen politischen Stolz geltend machen, so daß sie nicht geringe Kämpfe zuerst gegen die päpstliche Kurie in Rom, dann gegen das aufstrebende Venedig zu bestehen hatte.

Eine jede dieser Epochen ließ in Ravenna Denkmäler von größter Wichtigkeit zurück, so daß sie in der Kunstgeschichte, was den byzantinischen und frühromanischen Stil betrifft, noch immer als Hauptstadt erscheint. Eine jede Kunstform zeigt sich dort reich ausgebildet: Kirchen mit Zentralsystem und in Basilikenform, Taufkirchen, Mausoleen mit großem Aufwande von Skulpturen und



Mosaiken; Türme, Krypten, Elfenbein- und Goldschmuckarbeiten, Stoffe usw.



Abb. 2. Ravenna, Apsis von S. Giovanni Evangelista. (Chiusoli)

Über den Ursprung der ravennatischen Kunst oder besser gesagt über ihre Abstammung gibt es verschiedene, untereinander ganz abweichende Ansichten, leider keine ganz bestimmte, so daß man annehmen muß, daß eine jede von ihnen teils Richtiges, teils Falsches enthält und daß die Wahrheit, wie fast immer, in der Mitte liegt. Tatsächlich müssen wir außer einer starken Beeinflussung seitens des Orientes auch, besonders für das 4. und 5. Jahrhundert, eine Kontinuität gewisser Typen und gewisser klassischer Formen zugeben, was überdies naturgemäß unausweichlich war.

Welcher Schaden, daß im 18. Jahrhundert ein verständnisloser Architekt Ravenna der Basilica Ursiana, die gegen das Ende des 4. Jahrhunderts entstanden war, beraubte und fast allen ornamentalen Schmuck derselben zerstörte! Die fünfschiffige, feierlich-ernste Kirche würde nun gute Dienste beim Studium des Niederganges und der Vermischung römischer und byzantinischer Kunstformen leisten. In jedem Falle beweisen die kümmerlichen Überbleibsel und die erhaltenen bisher nur wenig studierten Handzeichnungen die chronologische Präzedenz gewisser ravennatischer Formen gegenüber den von Kunsthistorikern erwähnten Beispielen. Die nach Osten gerichtete Kirche zeigte schon über den Kapitellen die „Polster", welche also fast ein halbes Jahrhundert älter sind als die der Votivkirche der Galla Placidia, die man bisher für die ältesten hielt. Leider hat man aber keine Zeichnung des

Äußeren der großen Basilika gefunden, so daß wir nicht wissen, ob man auf den Mauern schon das Lisenen- und Bogensystem sah, eines der charakteristischen Merkmale der ravennatischen Architektur. Die ersten Zeichnungen ravennatischer Denkmäler tauchen im 16. Jahrhundert auf und nehmen an Zahl in den folgenden Jahrhunderten zu, als man für das nackte Äußere der Bauten nur Geringschätzung empfand. Deshalb halten sich die Zeichnungen nur an das Innere. Zu sehr hatte man das Verständnis einer primitiven christlichen Kirche verloren: „Du wirst Schönheit und Glückseligkeit nur dann empfinden, wenn du zu mir hereintrittst".



Abb. 3. Ravenna, Grabmal der Galla Placidia. (Alinari)

Die Lisenen nehmen jedoch eine große Entwicklung im 5. Jahrhundert, das uns in Ravenna vortreffliche Proben zurückgelassen hat, vor allem wie die von S. Giovanni Evangelista, der Votivkirche, welche Galla Placidia im Jahre 424 während eines fürchterlichen Sturmes auf dem Meere dem Heiligen gelobt hatte. Wenn auch im Jahre 1747 hart mitgenommen, bewahrt sie doch vieles von ihrer ursprünglichen Bedeutung, wie die doppelte Säulenhalle, einen Teil des Quadriportikus und der Fassade, die seitlichen Fenster und die loggienähnliche Apsis, den Kern der romanischen, späterhin so gewöhnlichen Apsiden (Abb. 2). Hingegen blieben in ihrer ursprünglichen Form, abgesehen von kleinen Veränderungen, erhalten das Grabmal derselben Galla (Abb. 3) und das Baptisterium der Kathedrale (Abb. 5 und 7), welche uns außerdem die ältesten Mosaiken von Ravenna, und zwar die auf dunkelblauem Grunde, zeigen, während die auf Goldgrund dem folgenden Jahrhundert angehören.



Abb. 4. Ravenna, Der gute Hirte. Mosaik im Grabmale der Galla Placidia. (Alinari)

Der Ursprung dieser, sowie verschiedener anderer Baptisterien ist römisch: dieses ist nichts anderes als ein Thermensaal, der zu den Nymphäen des 2. oder 3. Jahrhunderts gehört. Anfangs legte man mehr Gewicht auf den Taufakt als auf den Ort selbst, so daß der Täufling das Sakrament der Taufe sowohl am Ufer der Flüsse wie in den Badewannen der öffentlichen Thermen erhalten konnte. Erst der Erzbischof Neon gestaltete das Baptisterium um, versah es mit auf den Bestimmungszweck anspielendem Schmuck und verschob die ganze Anordnung, indem er von der römischen Dekoration nur die Kapitelle und die Marmorintarsien schonte. Aber auch das Mosaik, wiewohl aus dem 5. Jahrhundert, atmet römische Größe und Einfachheit und römisch muten uns, seine richtig gezeichneten, gut komponierten, wie antike Statuen kleinköpfigen Gestalten an. Wir können nicht daran zweifeln,



Abb. 5. Ravenna, Baptisterium und Glockenturm des Domes. (Zoli)

daß die ersten ravennatischen Mosaizisten von den Römern beeinflußt worden sind. Dies zeigen aufs deutlichste die Formen, die Technik und das Stilgefühl, sowohl der Mosaiken des Baptisteriums wie jener des Grabes der Galla Placidia (Abb. 4) und der ältesten in S. Apollinare Nuovo (Abb. 1 und 10) im Vergleiche zu den wirklich und feierlich byzantinischen, die nach dem Falle des Gotenreiches entstanden sind. Es ist also nicht daran zu rütteln, daß während des langen Zeitraumes, in dem Ravenna Hauptstadt des Westreiches, dann Odoakers und der Goten war (402—540), der östliche Einfluß sehr beschränkt, hingegen die Macht der Tradition und der Bannkreis Roms ein sehr großer war. Das in Form eines lateinischen Kreuzes erbaute Grabmal der Galla Placidia, in der Nähe einer Kirche S. Croce —



Abb. 6. Ravenna, S. Apollinare Nuovo. (Ricci)

die ihrerseits mit ebensolchem Grundriß den Typus einer Kirche mit Querschiff schuf — zeigt in seiner Mosaikdekoration (Abb. 4) ganz merkwürdige Berührungspunkte mit den Mosaiken von S. Giovanni in Fonte in Neapel und von Casaranello und nimmt römische Motive wieder auf, wie die Vase mit den Tauben aus der Villa des Hadrian und den perspektivischen und vielfarbigen Mäandern der Thermen von Otricoli. So zeigt auch in S. Apollinare Nuovo (Abb. 6 und 8), der Hofkirche Theoderichs, der von ihm erbaute Teil noch römische Motive. Die Gestalten der en face gesehenen Propheten, die in ihren Mantel gehüllt, entweder ein Buch oder eine Schriftrolle in den Händen halten, gleichen richtigen Nachbildungen von Statuen (Abb. 10). Das Helldunkel ist zart vom sanften Rot des Fleisches und vom starken der Büchereinbände unterbrochen. Gut auf eine perspektivische Fläche, die als Basis dient, hingestellt, ändern sie die Haltung der Hände und den Faltenwurf des Mantels durch Gesten, wie man sie an antiken Statuen sieht. Ihre Köpfe sind gut treffend auf starken Hälsen ponderiert. Der Faltenwurf zeigt mit seiner nuancierten, überraschend trefflichen Schattengebung die Formen, welche die Kleidung verhüllt. Auch die Köpfe zeigen bei näherer Betrachtung eine große Zahl von Farben (bis vierzehn) voll Kraft und Kühnheit, besonders in der Anwendung von Violett und einer noch zarteren Nuancierung. Die Haare, bald in Büscheln, bald in Locken, beschreiben eine genaue Kurve. Dieselbe Kunststufe zeigen auch die oberen Bilder, nur ist in diesen mit ihrer Schilderung von Volksmassen und landschaftlichem Hintergrund die Farben-



Abb. 7. Ravenna,
Baptisterium des Domes. (Alinari)



Abb. 8. Ravenna,
S. Apollinare Nuovo. Inneres. (Ricci)

gebung ein wenig verschieden, immer aber bescheiden und harmonisch ohne dekorativen Überschwang und ohne verletzende, schreiende Farbentöne.

* * *

Mit der Eroberung Ravennas durch die Feldherren Justinians erscheint in der Mosaikdekoration der Bauten ein neues Empfinden und eine neue Technik, und auch in der Marmordekoration gibt es neue Formen, wie das kubische Kapitell und das Kapitell in Körbchenform. Viele ravennatische Baudenkmäler konnten das bezeugen, leider aber haben die Jahrhunderte und die Menschen sie sehr rar gemacht. Immerhin sind doch einige geblieben. Da es aber unnütz ist, genau alles aufzuzählen, wollen wir nur darauf hinweisen, daß die größten und besten Proben der erneuten ravennatischen Kunst die Kirchen S. Vitale (Abb. 12—15) und S. Apollinare in Classe (Abb. 16—18) sind, ferner S. Apollinare Nuovo nur insofern, als es die zwei langen Reihen der Märtyrer und der Jungfrauen (Abb. 11) betrifft. In ihren Mosaiken erscheint alle Liebe für die Gestalt fast wie in den Hintergrund gerückt gegenüber dem sichtlichen Bestreben, rein dekorativ zu wirken. Die Gestalten folgen einander mit nur geringen Veränderungen. Der Sinn für Relief ist fast ganz verschwunden. Der Faltenwurf wird immer einfacher, lang und eckig hart, ohne Übergang, so daß die Gewänder nicht den Formen des Körpers folgen. Hingegen wächst die Pracht der vergoldeten und mit Blumen besäten Stoffe, der Diademe, der Halsbänder, der Gürtel, alle mit Gold und Gemmen geschmückt, zu deren Darstellung mit den lebhaftesten Farben des Glasmosaiks reichlich verwendetes Perlmutter benützt wird, das sich sogar in den Marmorintarsien zeigt. Man könnte sagen, daß wie die italischen Künstler für ihre Gestalten den Einfluß der strengen klassischen Skulptur empfanden, die Byzantiner jenen der glänzenden orientalischen Stoffe fühlten (Abb. 14, 15, 17). Während für die Fleischtöne zwei oder drei Nuancen genügen, um vom Rot zum Weiß überzugehen, erscheinen hundert lebhafte Farben und eine allgemeine Verschwendung von Perlmutterscheiben kaum hinreichend zur Wiedergabe der Edel-



Abb. 9. Ravenna, Theoderich-Grab. (Ricci)

steine und Stickereien auf den Gewändern. Man muß aber zugeben, daß, wenn in der Zeichnung und im Wesen das auf römischer Tradition beruhende Mosaik solider und schöner ist, das byzantinische in seinem Überschwang eines zügellosen Luxus prunkhafter und daher dekorativer ist.

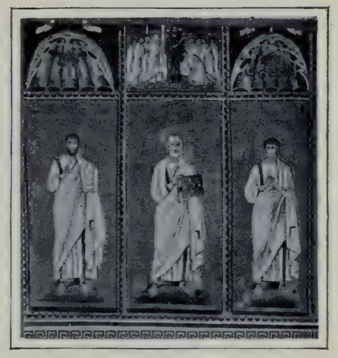


Abb. 10. Ravenna, Die Propheten. Mosaik in S. Apollinare Nuovo. (Ricci)

Was die Architektur betrifft, haben oder hatten mit Ausnahme der schon erwähnten Zentralkirche S. Vitale (Abb. 12 und 13) und der S. Croce alle anderen bestehenden oder die zerstörten Kirchen die Basilikenform mit drei Schiffen, und nur der Dom hatte fünf.

Eine ein wenig von den anderen ravennatischen Bauten des 6. Jahrhunderts verschiedene Gestalt zeigt das Grabmal Theoderichs (Abb. 9), das in zwei Etagen aus quadratischen Blöcken, ohne verbindenden Mörtel, erbaut ist. Die untere, zehnseitige Etage zeigt auf jeder Seite eine geräumige Nische, über der ein von elf Keilsteinen gebildeter und von massiven Pilastern getragener Bogen steht. In einer dieser Nischen öffnet sich gegen Westen die Türe, welche in einen Raum führt, der den Grundriß eines Kreuzes aufweist. Was das obere Stockwerk betrifft, so glauben einige, daß ursprünglich den achtzehn Lunetten, die im Kerne des Bauwerkes sichtbar, je zwei und zwei mit jeder Seite des Unterbaues — abgesehen von jener mit dem Tore — korrespondierten, ebensoviele Wölbungen und Bogen entsprachen, die von kleinen, am Rande des Balkons angebrachten Säulchen getragen, eine das Gebäude umgebende Loggia bildeten. Wir hingegen sind der Meinung, daß die Bogen nicht eine richtige benützbare Loggia trugen, sondern nur eine einfachere Wanddekoration, die nach Art der Lisenen und kleinen Bogen der anderen ravennatischen Bauten vorsprang. Dieser Umstand läßt uns daran zweifeln, daß



Abb. 11. Ravenna, Die Jungfrauen. Mosaik in S. Apollinare Nuovo. (Alinari)

die Rotunde in baulicher Hinsicht sich den syrischen Grabanlagen nähere. Auch hier sehen wir den römischen Einfluß. Das Innere des Unterstockes erinnert tatsächlich an das römische Bauwerk von Cassino, welches später zur Kirche del Crocefisso umgewandelt wurde, ferner an einige Gräber der Via Appia und noch mehr an das um das Jahr 1517 von Giuliano da Sangallo gesehene und gezeichnete Bauwerk „im alten Capua".



Abb. 12.
Ravenna, S. Vitale und Grab der Galla Placidia.

* * *

Aber nicht bloß die christliche Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts soll man in Ravenna studieren, sondern auch die der folgenden Jahrhunderte bis zum 12., denn sie zeigt dort ganz eigenartige Bauten, welche klar beweisen, wie die byzantinische Kunst, mit Verlust einiger charakteristischer Eigentümlichkeiten, jedoch mit Aufnahme anderer, in die romanische überging. Und tatsächlich sind die Krypten und der sogenannte Palast des Theoderich ganz im Gegensatze zur bisherigen Annahme späte Bauten zwischen dem 8. und 12. Jahrhundert. Früher nahm man an, daß, wie die ravennatischen Kirchen dem 5. und 6. Jahrhundert entstammten, auch die betreffenden Kirchtürme derselben Zeit angehörten. Seit einiger Zeit aber neigt man mehr der Ansicht zu, daß diese Kirchtürme spätere Zubauten und deshalb beträchtlich jünger sind.



Abb. 13.
Ravenna, S. Vitale. (Alinari)

Vor allem darf man nicht vergessen, daß in der ursprünglichen Anlage der christlichen Kirche, wie in jedem antiken Kultbaue, den verschiedenen Teilen derselben ein unveränderlicher und fester Platz zugewiesen war. Nun würde man nicht verstehen, daß allein die Türme eine Ausnahme von der Regel machen sollten, wenn sie eben, weil später erbaut, sich

gerade dort erhoben, wo Platz war und andere ältere Gebäude ihnen nicht im Wege standen. Deshalb sieht man die ravennatischen Kirchtürme bald ganz dicht an die Kirche angebaut, bald isoliert dastehend; bald zur Rechten, bald zur Linken oder an der Seite des Pronaos, bald bei der Apsis oder an der Front oder in ein Seitenschiff eingebaut, kurz, man setzte sie dorthin, wo eben ihre späten Erbauer einen leeren und passenden Platz fanden.

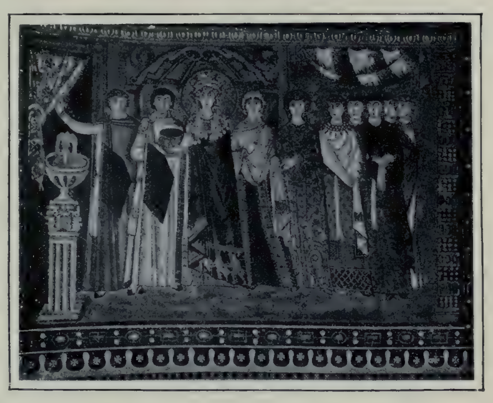


Abb. 14. Ravenna, Kaiserin Theodora. Mosaik in S. Vitale. (Alinari)

Außerdem ist das Material der Kirchtürme verschieden von dem ihrer Kirchen und man sieht Skulpturfragmente des 7. und 8. Jahrhunderts und keramische Produkte eingebaut, wie sie keine byzantinische Kirche aufweist. — Der Einwand, daß man für die runden Türme (Abb. 5, 6, 16) ein anderes Material als für die Kirchen benützen konnte, widerspricht den Tatsachen. Denn die zylindrischen Türme von S. Vitale und des sogenannten Palastes des Theoderich, welche die Treppen zu den höheren Stockwerken enthielten, sind aus demselben Material wie das ganze Gebäude und evident in derselben Zeit entstanden.



Abb. 15. Ravenna, Kaiser Justinian. Mosaik in S. Vitale. (Alinari)

Ja, man hat sogar, um eben Platz für die Kirchtürme zu schaffen, öfters schon errichtete Gebäudeteile wieder unterdrückt, Bögen zugemauert,

Mauern zerstört, und da eben diese geopferten Teile zu den Kirchen gehörten, so geht daraus klar hervor, daß sie vor der Erbauung der Kirchtürme bestanden.

Abb. 16. Umgebung von Ravenna, S. Apollinare in Classe. (Ricci)

Betrachten wir dann nach den Denkmälern die Darstellungen und die Geschichte, so bemerken wir, daß in den ravennatischen Mosaiken bei vielen heiligen Bauten und selbst in den Ansichten von Ravenna und der Vorstadt Classe nicht ein einziger Kirchturm zu sehen ist und daß der Historiker Agnellus, der in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts ausführlich die Denkmäler Ravennas beschrieb, keinen einzigen erwähnt. — Ebenso reichen die Krypten nicht bis zum Ursprung der ravennatischen Kirchen hinauf. Sie sind sichtlich den früheren Bauten, so gut es eben ging, angepaßt und gewöhnlich mit dem Material zerstörter Bauten errichtet. Die Domkrypta reicht vielleicht in die Zeit der Restaurierung der Apsis im Jahre 1112 zurück, die von S. Apollinare in Classe ungefähr ins Jahr 1170, und wenn auch die älteste Krypta jene von S. Francesco (Abb. 20) ist, so ist sie doch nicht älter als das 10. Jahrhundert.

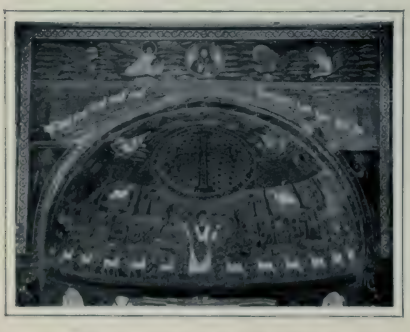


Abb. 17. Umgebung von Ravenna, S. Apollinare in Classe. Mosaik in der Apsis. (Alinari)

Älter als das 8. Jahrhundert kann die prächtige Ruine, die sich unter dem Namen Palast des Theoderich (Abb. 19) erhalten hat, nicht sein. Das Fundament, auf dem sie erbaut ist, der architektonische Typus, die Art der Erbauung, das verschiedene, von zerstörten Bauten stammende, hier wieder benützte Material, der Marmorschmuck, der nicht eigens dafür angefertigt, sondern hier und dort zusammengelesen und eben, wie es gerade ging, wieder angebracht ist, erlauben

absolut nicht die Annahme, daß dieses Überbleibsel vom Palaste des Gotenkönigs stamme.



Abb. 18. Umgebung von Ravenna, S. Apollinare in Classe. (Ricci)

In den rein dekorativen kleinen, von Säulchen getragenen Bögen der Fassade, in den vorragenden Gesimsen über den Fenstern in den Gewölbrippen und Graten, in den Lisenen und den die Wöl-



Abb. 19. Ravenna,
Der sog. Palast des Theoderich. (Ricci)

bungen tragenden Bogen zeigen sich schon verschiedene Elemente der romanischen Architektur, so daß man es mit einem höchst originellen Denkmale der Übergangszeit oder der eben reifenden Bildung dieses Stiles zu tun hat. Diese Elemente der letzten ravennatisch byzantinischen oder besser gesagt frühromanischen Kunst hatten einen weiteren Verbreitungskreis als die Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts, der man sehr wenige Denkmäler außer der Kirche S. Pietro in Silvis bei Bagnacavallo und der Basilica Eufrasiana von Parenzo zuschreiben kann.

Hingegen wurden die Krypten des ravennatischen Typus leichter nachgeahmt und noch mehr die zylindrischen Türme. Man sieht solche in Pieve di Quinto, in Cavriago und Cotignola bei Lugo, in Città di Castello, in S. Claudio am Chienti, in Caorle in Venetien usw. Aber aus dieser Epoche hat man auch schon andere Gebäude in anderen Städten, während aus dem 5. und der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts Italien, abgesehen von den ravennatischen, keine anderen intakten Beispiele besitzt. Gewiß war schon damals Mailand zu großer Blüte gelangt, aber die reiche Stadt gestaltete später nach und nach ihre Bauten um und heutzutage zeigt sie uns nur die kleinen Mosaiken von S. Aquilino und der Basilica Fausta, die später in S. Ambrogio aufging, ferner die allgemeinen Umrisse von S. Lorenzo aus der Zeit und vom Typus von S. Vitale in Ravenna.



Abb. 20. Ravenna,
Krypta in S. Francesco.

Den jetzigen architektonischen Reichtum von Ravenna verdankt man tatsächlich Zeiten der Armut in seiner Vergangenheit. Während Mailand sich nach den geänderten künstle-

rischen Ideen umgestalten und wiederum aufbauen konnte, mußte sich der alte Sitz des Exarchats in seiner erbärmlichen Dekadenz nur auf die Erhaltung seiner alten Bauwerke beschränken. Deshalb kann jetzt Mailand mit Ovid sagen: „Inopem me copia fecit" und Ravenna sich freuen, durch lange Zeit arm geblieben zu sein.

Literatur zu Kapitel I

Raffaele Garrucci, Storia dell' Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Prato 1873—1881. — J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Bd. I. Leipzig 1869. — Adolfo Venturi, Storia dell' Arte Italiana. Milano 1901. — Josef Strzygowsky, Orient oder Rom. Leipzig 1901. — Tiresio Rivoira, Le origini dell' architettura lombarda. Roma 1901—1907. — G. Rohault de Fleury, La Messe. Paris. — F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Bd. I. Freiburg i. B. 1896. — Gerspach, La mosaïque. Paris. — André Pératé, L'Archéologie chrétienne. Paris 1892. — C. Bayet, L'Art byzantine. Paris. — Emma Hoferdt, Ursprung und Entwicklung der Chorkrypta. Breslau 1905. — Andrea Agnello, Liber pontificalis. Hannover 1878. — Gerolamo Fabri, Sagre memorie di Ravenna antica. Venezia 1664. — Gerolamo Fabri, Ravenna ricercata. Bologna 1678. — Antonio Tarlazzi, Memorie sacre di Ravenna. Ravenna 1852. — Antonio Zirardini, Degli edifici sacri di Ravenna. Ravenna 1908. — Al. Ferd. von Quast, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. Berlin 1842. — Giuseppe Bard, Dei monumenti d'architettura bizantina in Ravenna. Ravenna 1844. — J. Rud. Rahn, Ein Besuch in Ravenna. Leipzig 1869. — Filippo Lanciani, Cenni intorno ai monumenti e alle cose più notabili di Ravenna. Ravenna 1871. — Franz Bock, Eine Woche in Ravenna. München 1884. — Karl Bronner, Ravenna. Mainz 1897. — E. Melchior de Vogüé, Ravenne. Histoire et Poésie. Paris 1898. — Walter Goetz, Ravenna. Leipzig 1901. — Charles Diehl, Ravenne. Paris 1903. — Corrado Ricci, Ravenna. Bergamo 1907. — Ferdinand Gregorovius, Ravenna. Wanderjahre in Italien. Bd. III. Leipzig 1903. — Corrado Ricci, Guida di Ravenna. Bologna 1908. — Karl Goldmann, Die Ravennatischen Sarkophage. Straßburg 1906. — Corrado Ricci, Raccolte artistiche di Ravenna. Bergamo 1908. — J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. — Steph. Beissel, Die Mosaiken von Ravenna. Freiburg 1894. — G. C. Redin, Die Mosaiken der Kirchen von Ravenna. St. Petersburg 1896. (Russisch.) — X. Barbier de Montault, Les mosaïques des églises de Ravenne. Paris 1897. — Julius Kurth, Die Mosaiken der christl. Ära. Bd. I. Leipzig 1902. — Odoardo Gardella, I campanili di Ravenna. Milano 1902. — Giuliano Berti. Sull' antico Duomo di Ravenna e il Battistero e l'Episcopio e il Tricolo. Ravenna 1880. — Corrado Ricci, Il Battistero di S. Giovanni in fonte a Ravenna. Bologna 1889. — Cesare Sangiorgi, Il Battistero della Basilica Ursiana di Ravenna. Ravenna 1900. — Albrecht Haupt, Die äußere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna und die germanische Kunst. Zeitschr. f. Geschichte d. Architektur, I, 1 und 2, 1908; Das Theoderichgrabmal zu Ravenna. Z. f. bild. Kunst, Heft 9, 1908. — Joseph Durm, Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna. Ebenda, Heft 8, 1906; Nochmals das Theoderichgrabmal zu Ravenna. Ebenda, Heft 8, 1908. — Josef Strzygowsky, Zur frühgermanischen Baukunst. Z. f. Gesch. d. Architektur, I, 10, 1908. — Bruno Schulz, Die Ergänzung des Theoderichgrabmals und die Herkunft seiner Formen. Ebenda, I, 8, 1908. — Dom. Maioli, S. Vitale in Ravenna. Faenza 1903. — Corrado Ricci, La cappella detta Sancta Sanctorum in S. Vitale di Ravenna. Rassegna d' Arte, IV, 1904; Abside di S. Vitale in Ravenna. Arte italiana decorativa e industriale, 1904; La chiesa di S. Michele ad Frigiselo in Ravenna. Rassegna d'Arte, V, 1905; Le Cripte di Ravenna. Note storiche e letterarie, 1881. — Hans Dütschke, Ravennatische Studien. Leipzig 1909.



Abb. 21. Venedig, Markuskirche.

KAPITEL II

Venedig

Architektur und Skulptur von den Anfängen bis zum Ende des 15. Jahrhunderts

Das Erbe Ravennas, das schon im 7. Jahrhundert niederzugehen begann, wurde nach und nach von Venedig und Bologna angetreten. Venedig erbte den Glanz, die politische Macht und die Vorherrschaft am Adriatischen Meere, Bologna die Gesetzgebung und die Rechtspflege.

Die Entwicklung Venedigs erfolgte relativ spät und langsam und seinen Ursprung verdankte es der Überschwemmung durch barbarische Invasionen.

Die ersten Einwohner erschienen auf den kleinen einsamen Inseln der Lagune, als Alarich, Radagasius und Attila nach Italien kamen. Später aber, als der Orkan vorübergezogen war, kehrten sie wieder aller Wahrscheinlichkeit nach in das Heimatland, dem schon von den Römern so genannten Venetien, zurück, überzeugt, daß alles beendet sei. Die Barbaren hatten aber den Weg kennen gelernt, und während die letzten Kaiser sich trotz Aufgebot aller Kräfte und unter Verbrechen aufrieben, wiederholten sich die Einbrüche unter Odoaker, Theoderich, den Langobarden, und als deren Folge gab es eine neuerliche Flucht der Veneter nach den Dünen und den Inseln, die, nur für Besitzer von Schiffen zugänglich, weder beneidet noch begehrt wurden von Leuten, die fruchtbares Land und mauerumgürtete Städte besitzen wollten.

Dort wuchs die Bevölkerung, und obwohl sie die aufeinanderfolgende Herrschaft der Goten, Byzantiner und Langobarden — besonders aber die byzantinische — anerkannte, wollte und wußte

sie in Freiheit zu leben, sich Gesetze zu geben, seine Vertreter zu wählen und erwünschte Bündnisse zu schließen, wozu sie bald durch Drohungen von außen und Streit im Innern gezwungen war. Diese führten zur ersten Wahl eines Dogen und zur Wanderung der Regierung von Heraklea nach Malamocco, von Malamocco zum Rialto, der wie der Palatin in Rom der Kern war, um den herum Venedig wuchs und glorreich sich dauernd festsetzte.



Abb. 22. Venedig, Inneres der Markuskirche. (Alinari)

Der Name „Rialto" bezeichnete zuerst Venedig, und in diesem Sinne finden wir ihn auch bei Dante. Dort befand sich der Haupthafen und der Sitz der Behörden und der Bischöfe.

Die Erbauung der Stadt war nicht das Resultat jahrhundertelanger Veränderungen, wie in Rom oder in anderen großen italienischen Städten. Venedig entstand, als in baulicher Hinsicht alles schon möglich war und als Italien schon einen Überfluß von wunderbaren Baukomplexen besaß, wie das römische Verona, das byzantinische Ravenna, und noch näher Grado (Dom und Kirche delle Grazie) und Aquileja. Es konnten also bei seinem Entstehen Behörden und baupolizeiliche Gesichtspunkte sich geltend machen, unter denen Kanäle, Brücken und Landungsplätze planmäßig erbaut, ungesunde schlammige Buchten gereinigt wurden, Dämme, Anger und Häuser Festigkeit erhielten. Und das genügte noch nicht. Bald erfreute sich die Stadt reichlichen Baumschmuckes und großer Rasenflächen.

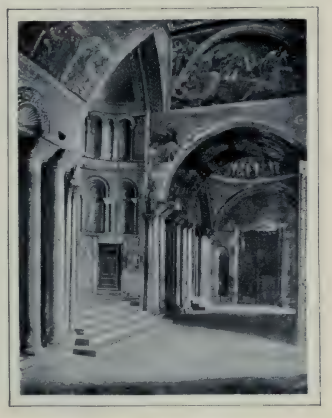


Abb. 23. Venedig, Markuskirche. Vorhalle. (Alinari)

Einer der Heroen dieser Zeit des Wachstums war der von Otto III. bewunderte Doge Pietro Orseolo II. Er verlieh zugleich seiner Stadt die materielle und ethische Grundlage, indem er die Ära der Eroberungen begann, die dann unter Enrico Dandolo einen solchen Glanzpunkt erreichte. Eben um das Jahr 1000 beginnt die wahre monumentale und künstlerische Größe Venedigs, obgleich es schon damals ansehnliche, späterhin zerstörte oder umgebaute Kirchen besaß — im Gegensatze zu einigen Kirchen der Lagune, die noch zum Teil in ihrer primitiven Anlage erhalten sind (Apsis des Domes von Torcello, Ruinen von Jesolo usw.). — Unter den umgebauten Kirchen sind zu erwähnen S. Zaccaria, und besonders die Kirche des heiligen Markus, deren Fundamente im Jahre 829 gelegt wurden, ein Jahr nach der heimlichen Überführung des Leichnams des Heiligen von Alexandrien nach Venedig. Die nach ravennatischem Typus erbaute dreischiffige Kirche mit zwei Säulenreihen, nur einer Apsis und Pronaos, brannte im Jahre 976 während eines Aufstandes gegen den Dogen Pietro Candiano IV. ab. Sogleich unter dem Dogen Pietro Orseolo I. (976—978) renoviert, erschien sie der heranwachsenden Stadt nicht mehr würdig genug, so daß sich allmählich die Ansicht Bahn brach, sie geräumiger und reicher zu erbauen. Der betreffende Beschluß wurde unter Domenico Contarini im Jahre 1063 gefaßt. Die große Arbeit machte schnelle Fortschritte unter Domenico Selvo, der sie schon teilweise mit Marmor und Mosaiken erblicken konnte (Abbildung 21, 22, 23). Es scheint, daß die Architekten Byzantiner waren, aber bei den meisten Arbeiten bedienten sie sich vene-



Abb. 24. Venedig, Die griechischen Pferde auf der Markuskirche. (Alinari)



Abb. 25. Venedig, Porphyrfiguren an der Markuskirche. (Alinari)

zianischer und lombardischer Künstler. Sie verschmähten es ebensowenig wie ihre Nachfolger, dekorative Reste der alten Basilika und andere hier und dort in Altino, in Aquileja, dem verarmten Ravenna, in Istrien, in Dalmatien, ja selbst im fernen Orient gesammelte Fragmente einzubauen. Aus dem Orient stammen die beiden acritanischen Pilaster und die vier Porphyrfiguren (Abb. 25) auf der rechten Seite der Fassade, ferner die vier berühmten, vom Hippodrom in Konstantinopel im Jahre 1205 weggenommenen Rosse (Abb. 24).



Abb. 26. Venedig, Die Palazzi Farsetti und Loredan, jetzt das Rathaus. (Alinari)

Wie die den Bau bildenden Fragmente sind auch die Architekturstile verschiedenen Ursprungs. Aber der byzantinische hat den Vorrang, denn während er sich nicht änderte, näherten sich ihm der lombardische, der gotische und schließlich auch die Renaissance und gaben ihm so bei diesem Baudenkmal eine gewisse Suprematie. Daher stammt die wunderbare Harmonie des Ganzen, welche unserer Meinung nach zerstört gewesen wäre, wenn ein jeder Stil sich einer gewissen Konzession an den byzantinischen widersetzt hätte. Während in der Tat die Lombarden mit ihren dekorativen kleinen Bogen nicht von denjenigen der letzten byzantinischen Epoche abstachen, erlaubten die Schöpfer sogar der spätesten Mosaiken ihren Gestalten die Entwicklung auf dem Goldgrunde, der ja den Grundton der ganzen wunderbaren Farbenskala angibt. Und so geht es von dem ernsten, in sich festabgeschlossenen, auf die Mauern zur Zeit des Domenico Contarini hingeworfenen Bilde bis zu den grotesken Gestalten des



Abb. 27. Venedig, Der Palazzo Ducale. (Alinari)

Baptisteriums, von dem eigentümlichen, lebhaften Giambono zu den behäbigen und kräftigen Gestalten Tizians und Tintorettos, die von den Wölbungen, Bögen, Lünetten und Kuppeln, von den mit vielfarbigem Marmor gezierten Wänden herunterleuchten, Werke, die tausend Hände in so vielen Jahrhunderten schufen, vom griechischen Künstler bis zum Nachfolger Sansovinos.

So erhob sich zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert der Glockenturm, den dann im 14. Jahrhundert Montagnana umbaute und der noch später mit einem Glockenhäuschen bekrönt wurde. Am



Abb. 28. Venedig, Das Fondaco dei Turchi vor der Restauration.

14. Juli 1902 brach er zusammen und nun ist er wieder aufgebaut worden „wo und wie er war".

Eine lange Geschichte hat der Palazzo Ducale, ebenso wie die Basilika und der Glockenturm. Auch er ist ein wundervolles Ergebnis jahrhundertelanger Arbeit. Zweimal ein Raub der Flammen (976 und 1105) stand er zweimal wieder auf. Dann wurde er ununterbrochen erneuert, vergrößert, verschönt und restauriert. Seine ältesten nunmehr noch sichtbaren Teile sind im Spitzbogenstile erbaut. Jetzt zeigt er mit seinen unteren Loggien (14. und 15. Jahrhundert) und dem starken oberen Mauerkranz eine merkwürdige Vertauschung der Begriffe von Stärke und Stabilität. Bedauerlicherweise haben aber die Fenster, mit Ausnahme von zweien, ihren zierlichen hübschen Marmorschmuck verloren, der



Abb. 29. Venedig, Palazzo Contarini-Fasan. (Alinari)

mit seiner Dreiteilung die jetzt schweren und plumpen Fensterhöhlen früher leicht erscheinen ließ (Abb. 27).

Wenige Überbleibsel der venezianischen Architektur zwischen den Jahren 1000 und 1300 sind uns geblieben. Jedenfalls wiederholen sie die merkwürdige Erscheinung der Vermengung der verschiedenen Stile in einen einzigen, nämlich den spezifisch venezianischen. An die Fortsetzung traditioneller byzantinischer Formen reihen sich Normen und Motive der lombardischen Kunst, ja sogar maurischer Kunst in der Schlankheit und der Dichte der kleinen Säulen und der Höhe der Pilaster. Dafür sind Zeugen die Paläste, einst Loredan und Farsetti, jetzt das Rathaus (Abb. 26), Donà, jetzt Sicher, Saibanti, Businello und Da Mosto usw., alle am großen Kanal und fast alle dicht in der Nähe des Rialto. Dies beweist, daß die Stadt sich eben um jenen Kern herum bildete, was sich überdies auch aus den anderen alten Gebäuden ergibt, die sich am Campo de' Mori bei S. Giovanni Grisostomo (Haus des Marco Polo) und bei Santi Apostoli (Haus des Faliero) befinden. Noch mehr als alles andere würde dies der 1225 erbaute Palast, der später das Fondaco dei Turchi wurde und nun das städtische Museum beherbergt, beweisen, wenn er nicht vor ungefähr einem halben Jahrhundert

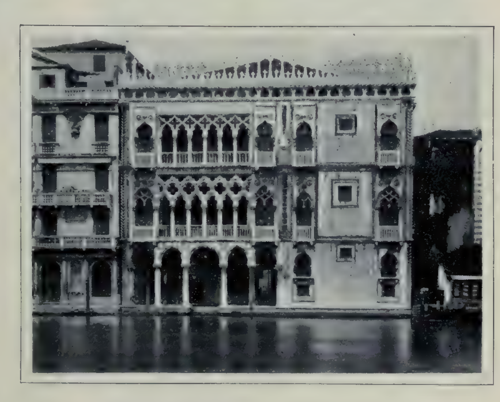


Abb. 30. Venedig, Ca' d'Oro. (Alinari)

eine schonungslose und banale Restauration durchgemacht hätte. Viele Zeichnungen, Kupferstiche, Bilder und Photographien (Abb. 28) lassen es doppelt bedauernswert erscheinen, daß das herrliche Gebäude sich nicht mehr in seiner malerischen Zerstörung im Wasser des Canal Grande spiegelt.



Abb. 31. Venedig, Palazzo Ariani. (Alinari)

Eine große und allgemeine Neuerung brachte in die Architektur und Skulptur Venedigs der Spitzbogenstil, der glücklicherweise seine höchste Entfaltung zur Zeit der höchsten Blüte Venedigs fand, als Andrea Dandolo und Andrea Contarini Genua schlugen und Antonio Venier Korfu, Durazzo und Argo besetzte. Dies ist auch die Zeit, in der die venezianische Macht sich gegen die Alpen hin bis nach Belluno und Feltre, gegen die Emilia hin bis nach Padua, Rovigo, Guastalla und Casalmaggiore erstreckt, im Orient Lepanto und Patras ihr untertänig wird, und schließlich sogar die dalmatinische Küste ihr gehört.



Abb. 32. Venedig, Inneres von S. Maria de' Frari. (Alinari)

Damals wurden große Kirchen und prächtige Paläste erbaut. Unter den Kirchen ist hier an Santa Maria Gloriosa dei Frari und SS. Giovanni e Paolo zu erinnern. Von Palästen der Palazzo Ducale (Abb. 27), das Haus „der Evangelisten“ bei S. Eustacchio, die Ca' d'Oro (Abb. 30), die Paläste Giovanelli bei S. Fosca, Ariani all' Angelo Raffaele (Abb. 31), Corner bei S. Margherita, Gritti alla Bragora, Bernardo am Canal Grande, Priuli a S. Severo, Contarini-Fasan (Abb. 29), da Mula, Gritti

Barbaro, Richetti, Bembo und Valeri. Gewöhnlich enthalten die oberen Stockwerke dieser Paläste in der Mitte große Säle, die sich über die ganze Breite der Häuser erstrecken und in der Fassade mit einer Reihe von durch kleine Säulen getrennten Fenstern enden, während in den beiden geschlossenen Flügeln sich die kleineren Räume befinden (Abb. 37, 38, 55). Manchesmal ist der Saal auf einer Seite, und in diesem Falle ist der geschlossene Flügel fast immer zur Rechten (Palazzo Ariani Abb. 31, Ca' d'Oro Abb. 30, Palazzo Dario), eine merkwürdige asymmetrische Anlage, die man auch in einigen Scuole, wie der von S. Marco, dem jetzigen Hospital (Abb. 39) und jener von S. Rocco (Abb. 47) beobachten kann. Diese baulichen, einem bestimmten Lebensbedürfnisse entsprechenden Dispositionen sind in Venedig fast immer zu allen Zeiten und in allen Stilen beachtet worden, ebenso wie in antiker Zeit der Plan des römischen Hauses. Ja man kann sogar feststellen, daß diese Zentralsäle, abgesehen von ihrer Bestimmung als Zusammenkunftsort, zum Durchgange und Bedienung der Seitenräume dienten und noch dienen, ebenso wie das Atrium der Römer. Die jenen Sälen entsprechende Fensterzahl schwankt von zwei bis zwölf, jedoch am häufigsten sind es sechs. Gewöhnlich sind sie in einen vergoldeten Marmorrahmen eingeschlossen und die Spitzbogen entwickeln sich nach oben in Rosetten oder aneinandergereihte



Abb. 33. Venedig,
SS. Giovanni e Paolo und das Denkmal des Colleoni. (Alinari)



Abb. 34. Venedig,
Inneres von S. Stefano. (Alinari)



Abb. 35. Venedig,
Inneres von SS. Giovanni e Paolo. (Alinari)



Abb. 36. Venedig,
S. Maria dell' Orto. (Alinari)

Sterne (so am Palazzo Ducale Abb. 27, Giovanelli, Bernardo, Pisani Abb. 37 usw.), manchesmal auch mit einundeinhalblanger Reihe (Ca' d'Oro Abb. 30), öfters auch mit zweien wie am Palazzo Ariani (Abb. 31), an dem sie in ihrem zierlichen Aufbau einer riesigen Balustrade ähneln.

Die gotischen Kirchen mit drei sehr hohen Schiffen werden von großen zylindrischen Säulen getragen und zeigen einige



Abb. 37. Venedig,
Palazzo Pisani a S. Polo. (Alinari)



Abb. 38. Venedig,
Palazzo Foscari. (Alinari)

Kapellen, seitlich zur Apsis, in dem Kreuzschiffe, aber keine Kapellen in den Nebenschiffen, so daß die Altäre sich ohne weiteres an die Umfassungsmauern anlehnen. Der Chor befindet sich, wenigstens in den Hauptkirchen, im Mittelschiffe an der Stelle der früheren „Scuola dei Cantori".



Abb. 39. Venedig,
Scuola di S. Marco, jetzt das Hospital. (Alinari)

S. Maria Gloriosa de' Frari (Abb. 32), gegründet im Jahre 1250, wurde von 1330—1415 vergrößert; die im 13. Jahrhundert gegründete Kirche SS. Giovanni e Paolo (Abb. 33 und 35), später (1333) umgebaut, erhielt erst spät (1390) ihre Vollendung. Diese sind nach S. Marco die beiden berühmtesten Kirchen Venedigs, welche nach und nach mit Skulpturen und Malereien ausgeschmückt nun den Eindruck herrlicher Museen hervorrufen. — Kleinere, doch schöne Kirchen des 14. Jahrhunderts sind S. Stefano (Abb. 34), begonnen im Jahre 1325 und S. Maria dell' Orto (1357, Abb. 36). Außerdem ist noch das Kloster S. Gregorio (1342) bemerkenswert.



Abb. 40. Venedig, Markusplatz
mit der Loggetta des Sansovino, den alten Prokuratien,
der Torre dell'orologio und der Seitenansicht der Markuskirche.
(Alinari)

Der Spitzbogenstil nahm jedoch in Venedig einen ganz speziellen Charakter an, und zwar mehr in der Profanarchitektur als in der kirchlichen und erstreckte sich weit in das 15. Jahrhundert hinein, als schon an anderen Orten die Renaissance Wurzel faßte. Daher die irrige Ansicht, daß große Teile Venedigs älter seien als sie es in Wirklichkeit sind. So ist z. B. die Ca' d'Oro in den Jahren

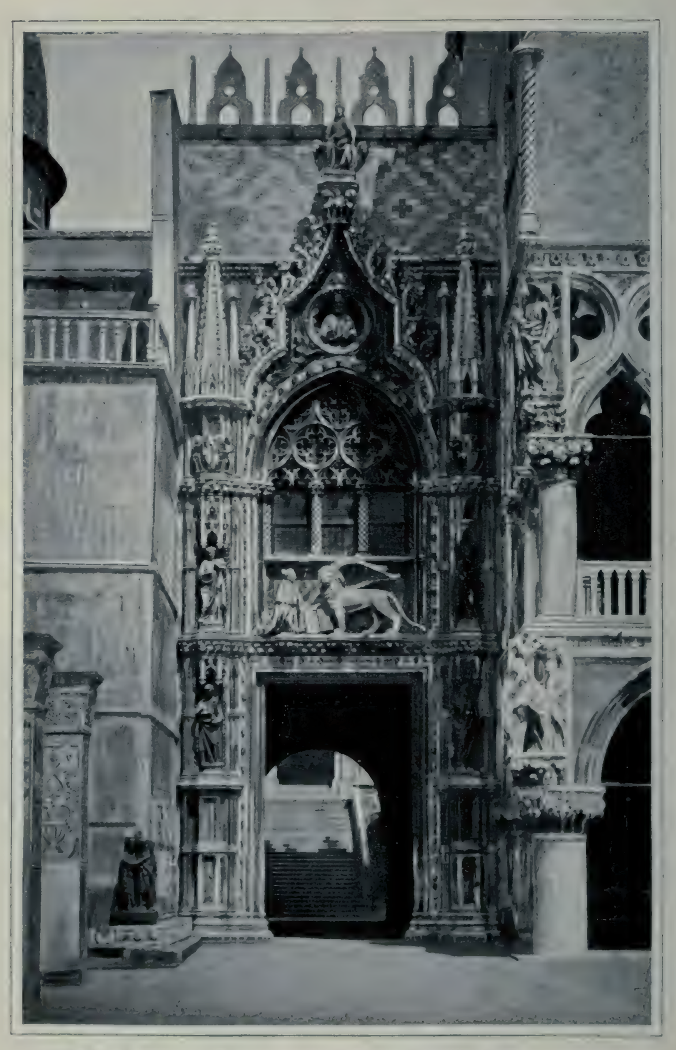


Abb. 41. Venedig, Die Porta della Carta am Palazzo Ducale. (Alinari)

1424—1430 vollendet worden, als Brunelleschi in Florenz schon S. Lorenzo und die Cappella de' Pazzi bei S. Croce erbaute. Und

dem 15. Jahrhundert gehört ein großer Teil des Palazzo Ducale mit der Porta della Carta der hervorragenden Künstlerfamilie Bon (Abb. 41), und die spitzbogigen Paläste Foscari (Abb. 38), Cavalli jetzt Franchetti, dell' Ambasciatore einst Loredan, Giustiniani jetzt Brandolin, Pisani (Abb. 37), Bernardo usw., die alle gleichzeitig mit den Bauten eines Brunelleschi, Leon Battista Alberti und Michelozzo entstanden sind.



Abb. 42. Venedig, S. Zaccaria. (Alinari)

Wenn aber die Renaissance ein wenig zögerte, zur Lagune hinüberzugehen und auf den Inseln Venedigs sich festzusetzen, so findet sie doch, einmal angekommen, einen fruchtbaren Boden vor und schafft eine Reihe von Meisterwerken. Auch die Renaissance nimmt dort ganz spezielle Formen an, die ebenso lokalen Bedürfnissen wie dem Kunstgefühle der Bewohner entspringen.

Wie in Rom alles groß wird und in Florenz alles liebenswürdig und zierlich, so wird in Venedig alles prächtig und glanzvoll.

Die großen und strengen Fassaden der römischen Paläste (Palazzo Venezia und die Cancelleria), die von maßvollen Rustikaquadern und Kragsteinen getragenen florentinischen (Paläste Pitti, Riccardi, Strozzi und Rucellai) schmücken sich notwendigerweise in Venedig — man möchte sagen mit weiblichen Reizen — erst mit runden Platten, Kassetten, mit byzantinischen Transennen; dann mit Malereien oder mit Schalen oder mit Marmorrahmen, die mit Girlanden geschmückt, von flatternden Bändern gehalten, zwischen den Geländern, den Balustraden, den Türen und Fenstern hängen, welche allmählich für den Spitzbogen den weichen Rundbogen eingetauscht haben. — Ganz herrliche kirchliche und profane Bauten geben nun Venedig einen Glanz in jener durch politische Erfolge, Reichtum, Prachtentfaltung und, sagen wir auch Bildung ausgezeichneten



Abb. 43. A. Rizzo, Grabmal des Dogen Niccolò Tron in S. Maria de' Frari (Venedig). (Alinari)



Abb. 44. Venedig, Wendeltreppe im Palazzo Minelli. (Alinari)

Epoche. Denn in die göttliche Stadt ist mit dem Humanismus ein Bildungsdrang gekommen, der sie bald zum größten Zentrum des Buchdrucks und Buchhandels macht.

Die damaligen Baumeister sind die Veronesen Fra' Giocondo und Antonio Rizzo, die Bergamasken Bartolomeo Buono, Mauro Coducci und Guglielmo Grigi, die Venezianer Alessandro Leopardi und Giovanni Candi, Giovanni Buora von Osteno, der Mailänder Antonio Scarpagnino und vor allen die berühmte, vom Luganer See stammende Familie der Solari, genannt die „Lombardi", welche ihre Kunst auch in viele andere italienische Städte der Republik verpflanzte. Ihr Gründer war Pietro, der im Jahre 1515 starb, und dem die Söhne Antonio und Tullio und der Enkel Sante folgten. Doch ist zu bemerken, daß nicht alle ihm bis vor kurzem zugeschriebenen Werke wirklich auch ihm angehören. So stammt z. B. die Torre dell'orologio (Abb. 40) von Coducci, der lange Zeit hindurch nicht die Anerkennung erntete, die er auch für die Kirche S. Giovanni Grisostomo und S. Michele in Murano beanspruchen konnte. So hat er mit Antonio Gambello an der herrlichen Fassade von S. Zaccaria (Abb. 42) und mit Pietro Lombardi und Giovanni Buora an jener nicht weniger großartigen der Scuola di S. Marco gearbeitet (Abb. 39). So weiß man heutzutage auch, daß Candi die Treppe Contarini dal Bovolo (Abb. 44) schuf, eine offene Wendeltreppe mit Balustraden und schiefen Bogen, die sich zur Rechten zu horizontalen Loggien auflösen.



Abb. 45. P. Lombardi, Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo in SS. Giovanni e Paolo (Venedig). (Alinari)

Auch die Verdienste und der Ruf des Antonio Rizzo sind durch neuere Studien gestiegen. Ihm verdankt man in der Frarikirche das Denkmal Tron (Abb. 43) und vielleicht jenes des Giacomo Marcello und in S. Apollinare das

Denkmal des Vittore Cappello, einst in S. Elena in Isola, wo es dem Antonio Dentone zugeschrieben war. Im Palazzo Ducale schuf er einen Teil des Bogens Foscari und die Scala de' Giganti (Abb. 48), wie man ihm auch die Idee und den Beginn der Arbeiten am bezaubernd schönen Marmorschmuck der östlichen Hofseite zuschreibt, an deren Wiederherstellung nach dem Brande von 1483 auch Pietro Lombardi, Lorenzo Bregno und Antonio Abbondi, genannt lo Scarpagnino, der Architekt der ebenfalls im Palazzo befindlichen Scala d'Oro, mitarbeiteten. Der letztere war außerdem Erbauer der „Fabbriche vecchie" am Rialto, von S. Giovanni Elemosinario und Bauunternehmer von Entwürfen anderer war. — Bartolomeo Buono und Guglielmo Grigi verdanken ihren Ruf hauptsächlich den alten Prokuratien (Abb. 40), dem Sitze der neun Prokuratoren, die nächst dem Dogen die größte Autorität und die stärkste Macht repräsentierten. Buono war außerdem noch der Erbauer der oberen Kammer im Campanile von S. Marco und der Scuola di S. Rocco (Abb. 47).



Abb. 46. P. Lombardi, Palazzo Vendramin Calergi am Canal Grande (Venedig). (Alinari)

Wir haben schon hervorgehoben, daß die tätigste und ruhmreichste Künstlerfamilie jener Epoche die der Lombardi war. Den Ruf Pietros, eines Künstlers von alles überragendem Geschmacke, würden allein schon begründen die Paläste Vendramin Calergi (Abb. 46), Gussoni a S. Lio, die Kirche S. Giobbe, der Hof der Scuola di S. Giovanni Evangelista, die Denkmäler für die Dogen Pietro Mocenigo (Abb. 45) und Marcello in der Kirche SS. Giovanni e Paolo und vielleicht zwei Altäre von S. Marco usw. Allen diesen aber fügt er als



Abb. 47. B. Buono, Scuola di S. Rocco (Venedig). (Alinari)

feinste Blüte der venezianischen Renaissance die Kirche S. Maria dei Miracoli (Abb. 52) hinzu, ein, sowohl was das Innere wie das Äußere betrifft, unvergleichliches Juwel von Harmonie und vornehmer Eleganz der Proportionen und der Ausstattung mit farbigem Marmor und Skulpturen. Sie hat nur ein Schiff (Abb. 53), das eine einzige zentrale Wölbung deckt, die mit vergoldeten Kassetten und Malereien von der Hand des Trevisaners Girolamo Pennacchi geschmückt ist. Zum Presbyterium steigt man auf einer von zwei Galerien flankierten Treppe empor, deren Balustrade an ihren Enden die Kanzeln für die Epistel und das Evangelium aufnimmt. Über der quadratischen Apsis erhebt sich die runde Kuppel mit genauer Entwicklung der Lunetten und Zwickel nach toskanischem Muster.



Abb. 48. Venedig.
Hof des Palazzo Ducale. (Alinari)

Bei einigen dieser Werke hatte Pietro die Söhne Antonio und Tullio zu Mitarbeitern, die beide von ihm von Jugend auf zur Kunst erzogen und herangebildet waren. Diese arbeiteten später einträchtig in Padua in der Kirche S. Antonio, in Treviso am Dome, in Venedig in der Kapelle Zeno in S. Marco, an den Gräbern der Dogen Vendramin (Abb. 54) und Giovanni Mocenigo in der Kirche SS. Giovanni e Paolo. Aber Antonio starb jung im Jahre 1516 und dem ihn noch sechzehn Jahre überlebenden Tullio war es vergönnt, allein viele andere Bauten und Skulp-



Abb. 49. Venedig,
Palazzo Montecuccoli am Canal Grande. (Alinari)

turen zu Ende zu führen. So vollendete er die von Spavento begonnene Kirche S. Salvatore (Abb. 50) und die Skulpturen für die Kirche S. Giovanni Grisostomo, für die Scuola di S. Marco, für die Kirche S. Martino, für den Palazzo Ducale, wo er einige Kamine anfertigte, und für Ravenna, wo die Statue des Guidarello Guidarelli als sein Meisterwerk angesehen wird.



Abb. 50. Venedig, Inneres von S. Salvatore. (Alinari)

Außer den Söhnen hatte Pietro andere Schüler und andere Nachahmer, so daß es schwierig ist, mit Gewißheit die Autoren einiger Bauten, die in Venedig seinen Stil aufweisen, zu nennen. So erscheinen z. B. schon beim bloßen Durchfahren des Canal Grande die Paläste Grimani a S. Polo, Corner-Spinelli (Abb. 55), Manzoni jetzt Montecuccoli (Abb. 49), Angaran Dario usw. lombardischer Herkunft. Seine Schule fand in der Tat eine große Verbreitung im ganzen venezianischen Staate und drang auch in einige Teile der Lombardei und der Emilia ein, was durch die von ihm und seinen Söhnen in der „Terra ferma" geschaffenen Werke noch gefördert wurde. Severo, der Ravennate, war sein Schüler, und wir finden lombardische Künstler, wie Giovanni Antonio von Mailand und Tommaso Flamberti von Campione, in seiner Manier arbeiten, Künstler, die doch in ihrer Heimatkunst starke und gefestigte künstlerische Traditionen besaßen. Dem letzten der er-

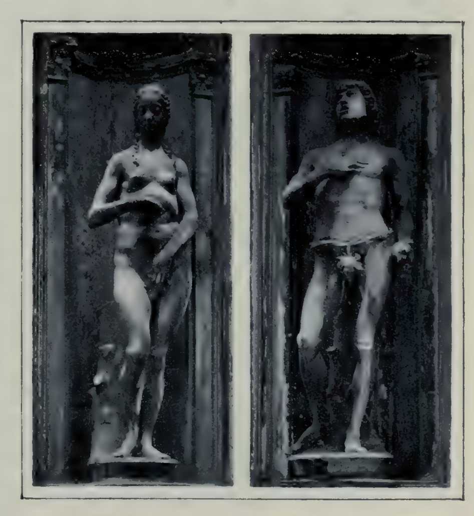


Abb. 51. Antonio Rizzo, Eva und Adam (Venedig, Palazzo Ducale).



Abb. 52. P. Lombardi,
S. Maria dei Miracoli (Venedig).

wähnten Lombardi, Sante, dem Sohne von Tullio, schreibt man zu: die Paläste Malipiero bei S. Maria Formosa, Soranzo Piovene alla Maddalena, Contarini a S. Benedetto und die Kirche S. Giorgio dei Greci (Abb. 57).

Eine Frage drängt sich auf: Waren die bis jetzt genannten Künstler Architekten oder Bildhauer? Sie waren stets sowohl das eine wie das andere, und manchmal außerdem noch Maler. Nach ihrer Art zu sehen und, was noch wichtiger ist, auszuführen, mußte sich die Architektur durch die Beihilfe der Skulptur so entwickeln wie in der Musik das melodische Thema durch die Harmonie. Deshalb entstand und reifte in ihrem Geiste das Werk in vollendetem Einklang sowohl was die Linie wie die Dekoration betrifft. Und dies ist eines der Hauptmerkmale der venezianischen Kunst. In Florenz entwickelten sich die Bestrebungen der Baumeister fast immer ohne Einvernehmen mit den Bildhauern, so daß oft die einen wie die andern für sich arbeiteten und sich nur dann fanden, wenn die ersteren die letzteren brauchten. Die Werkstätten waren also einfacher und die Bildhauer schufen eine größere Zahl von ganz unabhängigen Werken. Dies führte dazu, daß, während in den Grabdenkmälern sich die florentinischen Bildhauer als weniger geschickte Baumeister, wie es die Venezianer waren, erwiesen, die Venezianer bei der Errichtung von isolierten Statuen sich unsicherer als die Florentiner fühlten und sich deshalb an diese wandten. Die Grabdenkmäler eines Desiderio da Settignano, eines Mino da Fiesole, des Rossellino, wiewohl großartig in ihrer Einfachheit, kann man auf



Abb. 53. Venedig,
Inneres von S. Maria dei Miracoli.

keinen Fall, was die architektonische Seite betrifft, mit den stolzen Denkmälern der Dogen in SS. Giovanni e Paolo und der Frari vergleichen. Andererseits konnte kein venezianischer Bildhauer machtvollere und vollendetere isolierte Skulpturen als den „Gattamelata“ des Donatello und den „Colleoni“ des Andrea Verrocchio (Abb. 56) schaffen. Die venezianische Bildhauerei, mit der Architektur zugleich entstanden, lebte mit ihr, durch sie und für sie.



Abb. 54. A. und T. Lombardi, Grabmal des Dogen Vendramin in SS. Giovanni e Paolo (Venedig).

Damit soll nicht gesagt sein, daß die Venezianer nicht auch hervorragende Leistungen in der Bildhauerei geschaffen hätten. Wenn sie aber auch so viel geleistet haben wie Alessandro Leopardi in den Basen der Flaggenmaste (Fig. 58) oder Antonio Rizzo in dem Adam und der Eva am Palazzo Ducale (Abb. 51) oder wie Tullio Lombardi in den zwei im archäologischen Museum in Venedig aufbewahrten Reliefbüsten, so haben sie sich doch nicht von den Linien und dekorativen Effekten freizumachen gewußt, und mit ihrer trocken scharfen Ausführung sind sie weit entfernt von der wunderbaren Harmonie zwischen Form und Gefühl der toskanischen Skulptur, deren Übergewicht sie wohl fühlten und von der sie ihre Augen nie abwandten.

Übrigens war, wir wiederholen es, die venezianische Bildhauerei als dekorativ beträchtlich im Rufe seit der Mitte des 14. Jahrhunderts gestiegen, so daß wir die Arbeit der venezianischen Steinmetzen zuerst von Nachbarstädten, wie Padua und Verona, gesucht sehen. Dann, weiter weg, von Mailand und Bologna, wo sie an der Basis der Fassade und an



Abb. 55. Venedig, Palazzo Corner-Spinelli. (Alinari)

einigen Seitenfenstern von S. Petronio arbeiteten, und wo die Brüder Pier Paolo und Jacobello dalle Masegne einige Grabmäler von Rechtsgelehrten und den großen Marmoraltar von S. Francesco schufen. Und man muß billig zugestehen, daß die venezianischen Bildhauer in jener ersten Epoche Werke einer ganz eigenartigen Energie der Formen und Empfindung schufen, eine Kraft, die leider in Venedig nicht alle erwarteten Früchte reifte, aber in Jacopo della Quercia und in Donatello zum eigentlichen Wert der toskanischen Kunst wurde.



Abb. 56. A. Verrocchio, Denkmal des Bartolomeo Colleoni (Venedig). (Alinari)



Abb. 57. S. Lombardi, S. Giorgio dei Greci (Venedig). (Alinari)

Literatur zu Kapitel II

Giorgio Vasari, Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Firenze 1878 bis 1885. — Francesco Milizia, Memorie degli architetti antichi e moderni. Bassano 1785. — Leopoldo Cicognara, Storia della Scoltura. Prato 1823—1824. — Amico Ricci, Storia dell' Architettura in Italia. Modena 1857—1859. — J. Burckhardt, Der Cicerone. Leipzig 1904. — Adolfo Venturi, Storia dell' Arte Italiana. Milano 1901—1908. — Charles Perkins, Les sculpteurs italiens. Paris 1869. — Raffaele Cattaneo, L'Architettura in Italia dal sec. V al Mille. Venezia 1889. — L. de Beylié, L'habitation byzantine. Grenoble 1902. — Tommaso Temanza, Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani del sec. XVI. Venezia 1778. — Pietro d'Osvaldo Paoletti, L'Architettura e la Scoltura del Rinascimento in Venezia. Venezia 1893. — Em. Ant. Cicogna, Delle Inscrizioni Veneziane. Venezia 1824—1853. — Tommaso Temanza, Antica pianta dell' inclita città di Venezia. Polese 1781. — Elenco degli edifici monumentali e frammenti storici e artistici della città di Venezia. Venezia 1905. — L. Cicognara, A. Diedo e G. A. Selva, Le fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia illustrati. Venezia 1856. — G. Fontana, Cento palazzi fra i più celebri di Venezia. Venezia 1865. — Francesco Sansovino, Venetia città nobilissima et singolare. Venezia 1581. — O. Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. 2 Bde. Leipzig 1859—1860. — P. Selvatico, Sull' architettura e sulla scoltura di Venezia. Venezia 1847. — Franc. Zanotto, Venezia e le sue lagune. Venezia 1847. — Pietro Selvatico e V. Lazari, Guida artistica di Venezia. Venezia 1852. — Vittorio Alinari, Églises et „Scuole" de Venise. Firenze

1906. — Pompeo Molmenti, La Storia di Venezia nella Vita Privata. Bergamo 1905—1908; Venezia. Bergamo 1907. — Pompeo Molmenti e Dino Mantovani, Le isole della Laguna Veneta. Bergamo 1904. — Em. Molinier, Venise, ses arts décoratifs. Paris 1889. — Hans von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903. — A. G. Meyer, Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Leipzig 1889. — G. Saccardo, I campanili di Venezia. Venezia 1891. — Camillo Boito, La basilica d'oro in: Questioni pratiche di Belle Arti. Milano 1893. — La Basilica di S. Marco in: Venezia, illustrata nel riguardo dell' arte e della storia da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito. Venezia 1881—1886. — Pietro d'O. Paoletti, Nuovi ritocchi alla Storia della Chiesa di San Marco. Venezia 1905. — I. I. Tikkanen, Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia. Arch. stor. dell' Arte, I, 1888. — Antonio Pasini, Il tesoro di S. Marco. Venezia 1887. — Erich Frantz, Geschichte der christlichen Malerei. 2 Bde. Freiburg i. B. 1887—1894. — G. B. Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale. Venezia 1868. — Camillo Boito, Il Palazzo Ducale di Venezia. Roma 1899; Le trifore del Palazzo Ducale di Venezia. Roma 1899. — Vincenzo Zenier, Guida per la Chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari. Venezia 1825. — V. B. Cecchetti, La facciata della Ca' d'Oro. Arch. Veneto, XXXI. — Giacomo Boni, La Ca' d'Oro e le sue decorazioni policrome. Ebenda, XXXII. — Michele Caffi, I Solari artisti lombardi nella Venezia. Milano 1885. — Gerolamo Biscaro, Pietro Lombardo e la Cattedrale di Treviso. Arch. stor. dell' Arte, VIII, 1895. — A. Luzio e R. Renier, Di Pietro Lombardo architetto e scultore veneziano. Ebenda, I, 1888. — C. v. Lützow, S. Maria dei Miracoli zu Venedig. Wien 1871. — Natale Baldoria, Statua di Severo da Ravenna. Arch. stor. dell' Arte, IV, 1891; Il Briosco e il Leopardi architetti di S. Giustina. Ebenda, IV, 1891. — M. Guggenheim, Due capolavori d'Antonio Rizzo nel Palazzo Ducale di Venezia. Venezia 1898. — Corrado Ricci, Monumenti veneziani nella Piazza di Ravenna. Rivista d'Arte, 1905; La statua di Guidarello Guidarelli. Emporium, XIII, 1901. — Vincenzo Zanetti, La Basilica dei Ss. Maria e Donato di Murano. Venezia 1873. — Hugh A. Douglas, Venice on foot. London 1907. — Charles Yriarte, Venise. Paris 1878. — P. Molmenti, Cà d'oro o Cà Doro. Arte e Storia, XXVIII, 1909.



Abb. 58. A. Leopardi, Fahnenständer auf dem Markusplatz (Venedig).



Abb. 59. A. da Ponte, Rialtobrücke (Venedig).

KAPITEL III

Venedig
Architektur und Skulptur vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

Nach Coducci, Rizzo, den Lombardi usw. neigt die Architektur mit dem Veronesen Michele Sanmicheli zu größerem Luxus und zugleich zu Festigkeit. Ihm verdankt man außer den mächtigen Palästen Grimani a S. Luca (Abb. 60) und Corner a S. Polo das Kastell S. Andrea am Lido. Nach Venedig kam er mit dem schon gefestigten Rufe eines Militärbaumeisters. Das Studium der Antike führte ihn aber dazu, auch die ihrer Natur nach stärkeren und roheren Festungsbauten zu schmücken und so zu adeln, wie andererseits aus dem Studium der letzteren sein Stil an Kraft gewann. Aber der eigentliche Heroe jener Zeit war Jacopo Tatti, genannt Sansovino, ein toskanischer Bildhauer und Architekt, der nach der berühmten Plünderung Roms im Jahre 1527 nach Venedig zurückgekehrt, dort bis zu seinem Tode, also fast ein halbes Jahrhundert, arbeitete und einigen Teilen der Stadt seinen Stempel aufdrückte, so wie es in Rom Michelangelo und später Bernini taten. Und seine Werke in Venedig, den Glanz, die Schönheit und das Leben jener Stadt liebte er so, daß er alle Einladungen, die ihm von Päpsten, von den Herzögen von Toskana und Ferrara und anderen Fürsten zukamen, ablehnte.

Er kam nach Venedig, nachdem er gemeinsam mit den berühmtesten Meistern von Florenz und Rom und in stetem Verkehre mit ihnen gearbeitet hatte; trotzdem verschmähte er es nicht, neuen Anregungen und Formen in der neuen Stadt zu folgen, deren Geschmack er Konzessionen machte, ohne seine

Prinzipien aufzugeben. Eine seiner ersten Arbeiten war die Fortsetzung der Scuola della Misericordia, die nach einem Plane des



Abb. 60. M. Sanmicheli, Palazzo Grimani (Venedig). (Alinari)

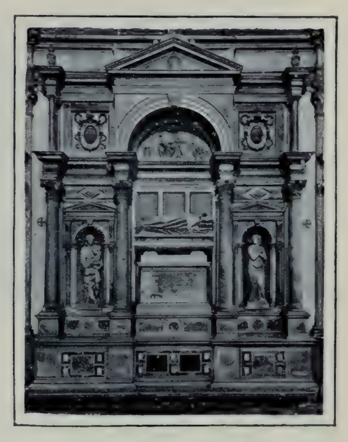


Abb. 61. Sansovino, Grabmal des Dogen Francesco Venier in S.Salvatore (Venedig). (Alinari)

Leopardi begonnen, von Pietro Lombardi weitergeführt wurde. Später nahm er andere Arbeiten in Angriff, wie den prächtigen Palazzo Corner a S. Maurizio, die jetzige Präfektur, und das Schiff von S. Francesco della Vigna, an die sich bald die Zecca, jetzt Bibliothek, die Libreria anschlossen, gefolgt vom Palazzo Manin, jetzt Banca d'Italia, der Loggetta des Campanile (Abb. 68), einem wunderbaren Einklange von Architekturlinien und Skulpturen; ferner schuf er das Grabdenkmal des Bischofs Livio Podacotaro (gest. 1555) in der Kirche S. Sebastiano und jenes für Francesco Venier (gest. 1556) in der Kirche S. Salvatore (Abb. 61), die Giganten auf der Hoftreppe im Palazzo Ducale und andere kleinere, nicht minder schöne Arbeiten.



Abb. 62. Sansovino, Die Zecca (Münze), jetzt Bibliothek (Venedig).

Wenn man so diese Leistungen überblickt, kann man sich dem

lebhaften Gefühle der Bewunderung und des Staunens nicht entziehen und dieses wird auch nicht gemindert durch die kalte und ungeschlachte Masse der „fabbriche nuove“ am Rialto.



Abb. 63. Palladio, S. Giorgio Maggiore (Venedig).

Mit Recht sagte man von der Zecca, der jetzigen Bibliothek (Abb. 62), daß sie „den Glanz ihres Auftraggebers, ihre Bestimmung und die durch die Bestimmung gewollte Kraft erkennen lasse“. So zeigt wirklich der Rustikastil mit seinen lebhaften Farbentönen der Quadern, der Mangel an Bogen und Balustraden in den zwei oberen Stockwerken, und das kühne Auskragen des Gebälkes Reichtum und Stärke, während der Palazzo Corner (Abb. 65) mit seinen Bogenfenstern, den schlanken Doppelsäulen und den eleganten Balkonen Reichtum an Motiven und zugleich Anmut aufweist. Ohne bei anderen Arbeiten Sansovinos zu verweilen, dürfen wir sagen, daß er in der Libreria (Abb. 64) vielleicht den glänzendsten Profanbau Italiens schuf und die venezianische Architektur auf jene Höhe hob, die sie in anderen Zentren durch die Rückkehr zu klassischen Regeln erreichte, freilich mit Hingabe an geglückte Freiheiten, die der Kunst neues Leben einhauchten, wenn sie auch dem großen Palladio nicht gefielen.



Abb. 64. Sansovino, Libreria vecchia (Venedig).

Dieser, der eine wunderbare Welt in Vicenza geschaffen hatte, wußte in der Tat in der aus dem Meere auftauchenden Stadt nicht alle ethischen und materiellen Elemente, die sich der Kunst schon damals aufzwangen, einzuschätzen und hinterließ dort klassisch korrekte, doch kalte Werke, wie die Fassade von S. Francesco della Vigna, die Kirchen S. Giorgio Maggiore (Abb. 63) und Redentore und das

Kloster della Carità; lauter Werke, die zur Genüge erklären, warum er den Palazzo Ducale „häßlich“ nannte. — Übrigens hielten sich die nun folgenden Künstler, wie nur natürlich, nicht an den wenig geschätzten Palladio, sondern an Sansovino, dessen Einfluß wie jener des Michelangelo in Rom und Florenz, von sehr langer Dauer war. Vincenzo Scamozzi aus Vicenza folgte in seinem großartigen Procuratie Nuove (Abb. 67) ohne weiteres dem Linienflusse der Libreria, fügte aber mit wenig glücklicher Hand ein drittes Stockwerk hinzu. Ferner erbaute er den Palazzo Contarini degli Scrigni nach dem Muster des Palazzo Corner, der jetzigen Präfektur. Auch Alessandro Vittoria, dem man den Palazzo Balbi, jetzt Guggenheim (Abb. 66) verdankt, wie Antonio da Ponte, der Erbauer der Carceri (Abb. 70) und der Rialtobrücke (Abb. 59) folgten den Spuren Sansovinos, wenngleich sie gerne die ersten barocken Zutaten annahmen.



Abb. 65. Sansovino, Palazzo Corner a S. Maurizio (Venedig). (Alinari)

* * *

Inzwischen war der neue Stil in ganz Italien durchgedrungen; er hatte das dank seiner unleugbaren Mittel an Effekten und Größe erreicht. Denn man kann heutzutage nicht mehr leugnen, daß der Barockstil in vieler Hinsicht bewundernswert, reich an Talent und Phantasie, glänzend in der Technik dasteht. Wenn das Mittelalter in der Kunst den Winter und die Renaissance das Frühjahr bedeutet, so war das Barock wahrhaft der Sommer mit seiner Wärme, seiner dichten Vegetation, seinen Gewitterstürmen und, wenn man will, auch mit seiner Erschlaffung. Alles



Abb. 66. A. Vittoria, Palazzo Balbi (Venedig). (Alinari)



Abb. 67. V. Scamozzi,
Procuratie Nuove (Venedig). (Alinari)

was im Quattrocento nüchtern, einfach war, wurde nun übertrieben; aber die Idee und die Hand arbeiteten durch die wechselseitig erworbenen Kräfte mit Leichtigkeit, als wie wenn sommerliche Wärme sie wirklich elastischer und freier gemacht hätte. Da gaben sich der Bleistift und der Pinsel leicht allen phantastischen von der Idee gewollten Posen hin. Der Marmor nahm Weichheit, Glanz, fast malerische Werte an, je nachdem er gestreift oder opak behandelt war, farbige Flecken hatte oder poliert war.

Später werden wir die venezianischen Maler dieser Epoche behandeln, jetzt wollen wir nur die Baumeister und Bildhauer bewundern. — Die erste Stelle unter den Architekten dieser Zeit nimmt

Abb. 68. Sansovino, Loggetta am Campanile der Markuskirche (Venedig). (Alinari)

Baldassarre Longhena ein. Allein schon die Kirche S. Maria della Salute (Abb. 69) würde dies hinlänglich beweisen. In ihr ist jede Willkür ein Effekt und ein Wunder. Man betrachte die starken Spiralstützen der großen Kuppel, die kleinere Kuppel hinter der großen, und schließlich die zwei Glockentürme hinter der kleineren Kuppel.



Abb. 69. B. Longhena, S. Maria della Salute (Venedig). (Alinari)

Wenn man von der Akademie her in der Gondel kommt, erblickt man bei jedem neuen Momente eine Kurve, die gleich wieder verschwindet, eine Konsole, die sich zeigt und sich in Krümmungen wieder versteckt. Diese ewige Bewegung der Formen, Schatten und Lichter verleiht, vereint mit dem unaufhörlichen Flimmern des Wassers, dem glänzenden Baue ein wunderbares Leben, dem nur die Epigonen von heutzutage mit dem daneben erbauten Palazzo Genovese ein so schreiendes Unrecht antun konnten. — Longhena bereicherte überdies Venedig noch mit den prächtigen Palästen Pesaro, jetzt das Munizipium (Abb. 72), und Rezzonico, jetzt Minerbi (Abb. 71).

Dem Antonio Cantino schreibt man den Ponte dei Sospiri (Abb. 74) zu, der gewiß mehr durch die Poesie mit ihren Legenden, als durch seine Kunst berühmt ist, aber doch Beachtung verdient. So wollen wir auch Giuseppe Sardi erwähnen, den Erbauer der Fassade der Kirche degli Scalzi und jener von S. Maria del Giglio (Abb. 75), die an „Unruhe der Formen“ jener von S. Moisè des Alessandro Tremignon (Abb.73) nacheifert; ferner Domenico Rossi, der die Pläne für den Innenbau der Jesuitenkirche und den Außenbau der Kirche S. Eustacchio entwarf,



Abb. 70. A. da Ponte, Carceri (Venedig).

Andrea Cominelli, Erbauer des Palazzo Labia a S. Geremia, Giorgio Massodi, Andrea Tirali, Matteo Carnero, Giuseppe Pozzi usw. Wie früher so waren auch einige dieser Baumeister zugleich Bildhauer, so daß sie die Linien und die Ausschmückung gleichzeitig erdachten und ausführten. Aber schon trennten sich immer mehr diese beiden Künste zum Schaden der Kunst selbst, die sich auch darin von der Wissenschaft unterscheidet, die den Spezialisten größere Sicherheit in den Forschungen und dadurch Vorteile verdankt. — Wir haben schon von Alessandro Vittoria als Baumeister gesprochen. Als Bildhauer bedeutete er sicher nicht weniger, ja vielleicht noch mehr. Dies beweisen sein an allegorischen Figuren reiches Grabdenkmal in S. Zaccaria, der heilige Sebastian in der Kirche S. Salvatore, der heilige Hieronymus in der Frarikirche (Abb. 79) und, um kurz zu sein, seine herrlichen Büsten (Abb. 80), in denen er den Charakter und das Leben der Dargestellten für ewig festzulegen verstanden hat, so daß er darin Tizian und Tintoretto nacheifert. Andere bedeutende Bildhauer der Schule Sansovinos waren Guglielmo Bergamasco, Girolamo und Tommaso Lombardi, Danese Cattaneo, Giulio del Moro, Tiziano Minio und Tiziano Aspetti (Abb. 78), aber über sie und an der Seite Vittorias erhob sich Girolamo Campagna mit seiner Pietà in der Kirche S. Giuliano (Abb. 76), den Evangelisten in S. Giorgio Maggiore, dem heiligen Markus und heiligen Franziskus auf dem Hauptaltare der Kirche del Redentore und anderen Arbeiten.

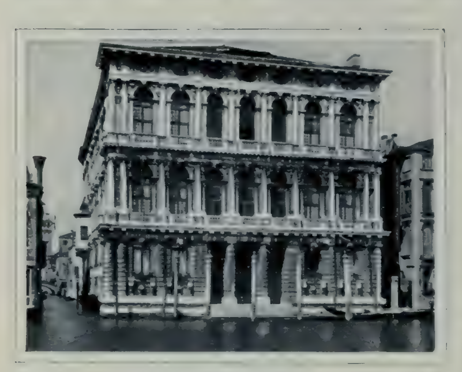


Abb. 71. B. Longhena, Palazzo Rezzonico (Venedig). (Alinari)



Abb. 72. B. Longhena, Palazzo Pesaro (Venedig). (Alinari)



Abb. 73. A. Tremignon,
(S. Moisè, Venedig). (Alinari)

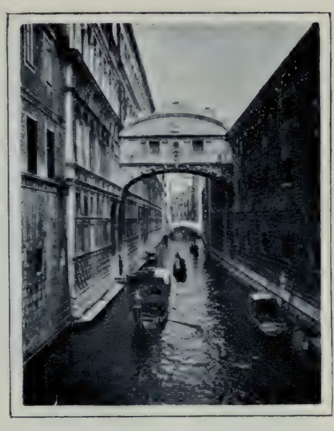


Abb. 74. A. Cantino, Ponte dei Sospiri
(Venedig). (Alinari)

Später ging die venezianische Skulptur ganz in den Regeln Berninis auf, nicht ohne Kraft, aber ohne Willen sie umzuwandeln. Die damals auf der Lagune berühmten Künstler waren Giusto Le Court, Alberto de Brule, Marchiò Bertel, diese drei Fremde; dann Francesco Baratta, Filippo Parodi, Clemente Molli, die



Abb. 75. G. Sardi, S. Maria
del Giglio (Venedig). (Alinari)

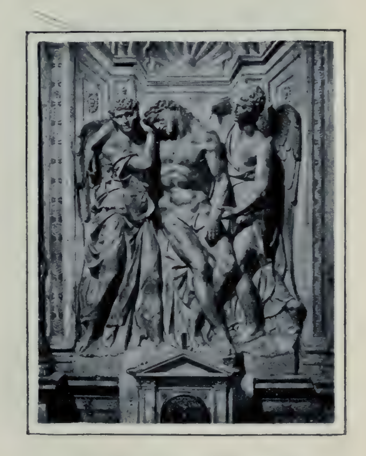


Abb. 76. Girolamo Campagna,
Detail der Pietà (Venedig, S. Giuliano).

Abb. 77. Antonio Gai, Bronzegitter
(Venedig, Loggetta des Campanile). (Alinari)



Abb. 78. Tiziano Aspetti, H. Martin
(Venedig, Archäol. Museum). (Anderson)



Abb. 79. Vittoria, H. Hieronymus
(Venedig, S. Maria de'Frari). (Alinari)

Bonazza, Biasi, Antonio Gai, Autor des reichen Bronzegitters der Loggetta Sansovinos (Abb. 77).

Sozusagen lauter Mittelmäßigkeiten (unter denen sich durch Phantasie, Kraft und Geschicklichkeit der Holzschnitzer Andrea Brustolon [Abb. 81] auszeichnete), aber doch Talente, welche, wenn sie eine Statue isoliert oder zur Ausschmückung von Kirchen hinstellten und Räume mit geschnitzten Möbeln und vergoldeten Stuckarbeiten schmückten, doch Werke schufen, die an Glanz schwerlich übertroffen werden.

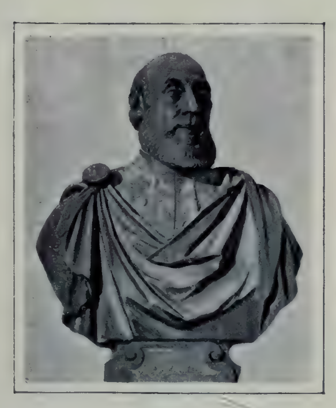


Abb. 80.
Aless. Vittoria, Büste des Sansovino (Venedig).

Literatur zu Kapitel III

G. Ebe, Die Spät-Renaissance. 2 Bde. Berlin 1886. — C. Gurlitt, Geschichte des Barock-Stils, des Rococo und des Klassicismus. Bd. I: Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887. — O. Raschdorff, Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana vom 13. bis 17. Jahrhundert. Bd. III: Venedig. Berlin 1894—1900. — R. Dohme, Norditalienische Zentralbauten des 17. und 18. Jahrhunderts. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., III, 119. — Renard, Über Zentralbauten des 18. Jahrhunderts. Sitzungsber. d. kunstgesch. Gesellschaft, IV. Berlin 1897. — R. Dohme, Studien zur Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Z. f. bild. Kunst, 1878. — Francesco Milizia, Memorie degli architetti antichi e moderni. Bassano 1785. — Amico Ricci, Storia dell'Architettura in Italia. Modena 1857—1859. — Leopoldo Cicognara, Storia della Scoltura. Prato 1823—1824. — Charles C. Perkins, Les Sculpteurs Italiens. Paris 1869. — Tommaso Temanza, Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani del sec. XVI. Venezia 1778. — O. v. Leixner, Der Kirchenbau der Hoch- und Spätrenaissance in Venedig. Berlin 1901. — O. Mothes, Gesch. d. Baukunst u. Bildhauerei Venedigs. 2 Bde. Leipzig 1859—1860. — Em. Ant. Cicogna, Delle Inscrizioni Veneziane. Venezia 1824—1853. — Tommaso Temanza, Antica pianta dell'inclita città di Venezia. Polese 1781. — Elenco degli edifici monumentali e frammenti storici e artistici della città di Venezia. Venezia 1905. — L. Cicognara, A. Diedo e G. A. Selva, Le fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia illustrati.

Venezia 1856. — G. Fontana, Cento palazzi fra i più celebri di Venezia. Venezia 1865. — Pietro Selvatico, Sull' architettura e sulla scoltura in Venezia. Venezia 1847. — Francesco Zanotto, Venezia e le sue lagune. Venezia 1847. — Charles Yriarte, Venise. Paris 1878. — Leixner, Michele Sanmicheli, Baumeister von Verona. Allg. Bauzeitung, 1904, Nr. 4. — Vasari, Le vite: Jacopo Sansovino. Vol. VII, 465. — Laura Pittoni, La libreria di S. Marco. Pistoja 1903. — H. Brown, The Campanile of S. Marco and the Loggetta of Sansovino. The Architect. Review, 1902, 41 und 95. — Laura Pittoni, Jacopo Sansovino scultore. Venezia 1909. — F. Fletcher, Andrea Palladio, his life and works. London 1902. — Giacomo Zanella, Vita di Palladio. Milano 1880. — Camillo Boito, Leonardo, Michelangelo e Palladio. Milano 1883. — Alfredo Melani, Andrea Palladio. L'Art, 1890. — G. B. Cecchini, Della vita e delle lodi di Ant. da Ponte architetto veneziano. Venezia 1761. — Luigi Serra, Note su Alessandro Vittoria. Ausonia, II, 1908. — Luigi Serra in Rassegna d'Arte, 1908. — Riccardo Predelli, Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria. Arch. Trentino, XXIII, 1908. — Th. Frimmel, Die Terrakottabüsten des Alessandro Vittoria im K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Mitteilgen. d. K. K. Österr. Museums, N. F. XI, 177. — Michele Caffi, Baldassarre Longhena. Arte e Storia, VIII, 1889. — G. A. Moschini, La chiesa e il Seminario di S. Maria della Salute. Venezia 1842. — Ricciotti Bratti e Rodolfo Protti, Andrea Brustolon. Emporium, XXVIII, 1908. — E. Caronti, L'Abazia di Praglia. Rivista Storica Benedettina, II, 7. 1907. — L. C. Stivanello, Onoranze ad Alessandro Vittoria. Ateneo Veneto, XXXI, 1908, vol. I; Ricordo di Alessandro Vittoria. Modena 1909.

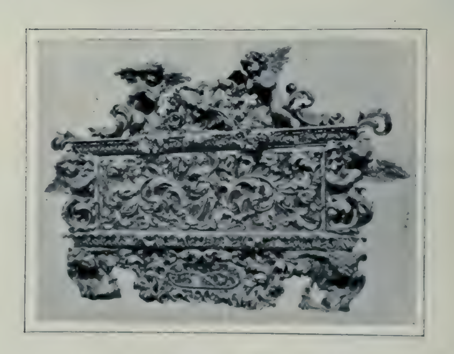


Abb. 81. Brustolon, Reliquienschrein
(Feltre, S. Giacomo).



Abb. 82. Vittore Carpaccio, Der h. Georg erlegt den Drachen (Venedig, Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni). (Alinari)

KAPITEL IV

Venedig

Die Malerei — Die Primitiven — Die Gruppe von Murano — Jacopo Bellini, Alvise Vivarini und Vittore Carpaccio

Endlich sind wir bei der venezianischen Malerei angelangt, die von Jacopo Bellini bis zu Tiepolo eine der herrlichsten künstlerischen Offenbarungen der Welt darstellt und ein wahrhaft bodenständiges Produkt von Venedig und seinem Staate bildet, ganz im Gegensatze zur Architektur und Skulptur, die dort oft fremdes Blut in sich aufnahmen.



Abb. 83. Altarbild (Murano, S. Donato).

Im Vergleiche zur toskanischen Malerei erwachte erst spät die venezianische. Vom künstlerischen Leben anderer Gegenden spürt Venedig im Trecento wenig, und nicht einmal die byzantinische Kunst hat dort eine wahre Entwicklung. Die trecentistischen, dort tätigen Maler waren alle Künstler zweiten und dritten Ranges und das einfache, derbe Venedig dachte gar nicht einmal daran, Giotto einzuladen, während dieser in so geringer Entfernung, nämlich in Padua, Unsterbliches schuf. So entwickelte sich sein „Giottismus“, weil nur bloßer Reflex,



Abb. 84. Lorenzo Veneziano, Verkündigung (Venedig, Akademie).

zwischen einem unfruchtbaren Streben nach Neuem und den alten Formeln und behielt so lange Zeit einen byzantinisierenden Anstrich. Unterstützung suchte er nur, um besseren Effekt zu erzielen, bei der Skulptur, die mit ihrem architektonischen und dekorativen System seine Werke mit großen, überladenen Rahmen, die Nischen, Bogen, Gesimse, Spitzsäulen enthalten, versah, so daß gewisse Polyptychen richtigen gotischen Kathedralen ähneln. Aber dieser äußere, die Oberflächlichkeit der Malerei deckende Reichtum erfüllte seine Aufgabe aufs beste und gefiel so, daß er sich über das ganze 15. Jahrhundert erstreckte. Hauptsächlich war das in den Werkstätten von Murano der Fall, als die Vivarini und Carlo Crivelli schon künstlerische Werke hervorbrachten, die durch sich selbst allein genügen konnten. — Immerhin sind die zarten, kunstvollen Arbeiten Paolos, von dem die Nachrichten von 1332—1358 gehen, von Interesse und vor allem jene des Lorenzo Veneziano (Abb. 84), der zwischen 1357 und ungefähr bis 1379 tätig war, dem ersteren gleich nachfolgt und trotz Anwendung neuer technischer Mittel doch gewisse byzantinische Formen beibehält. In ähnlicher Richtung und in derselben Zeit (um das Jahr 1380) arbeitete Stefano, dem man lange Zeit viele mittelmäßige Bilder der Nachfolger von Paolo und Lorenzo zuschrieb.

Abb. 85. Donato und Caterino, Krönung der Jungfrau (Venedig, Slg. Quirini-Stampalia).

Inzwischen taucht in der venezianischen Kunst Donato (arbeitete 1344? bis 1382, Abb. 85) auf, der mit Caterino (blühte zwischen 1362 und 1382, Abb. 85 und 86) zusammenarbeitet, sodann auch Giovanni da Bologna (arbeitete 1377—1389, Abb. 87), ein Schüler Lorenzos, auf. Mit dem letzteren bürgert sich ein bescheidener Bologneser Einfluß in der Lagunenstadt ein.

Der „neue Stil“ drang inzwischen mit Macht von allen Seiten ein. Die

kalten schematischen byzantinischen, gleichwohl in dekorativem Reichtum versteckten Formen, mußten auch in der von den Wogen isolierten und umringten Stadt dem Einfacheren und Gesünderen weichen. Damals begab sich Guariento aus Padua, der von der byzantinisierenden Schule zum reinen Trecento übergegangen war, nach Venedig, von wo aus er eine Einladung erhalten hatte, um den eben fertig gewordenen Saal des hohen Rates mit großen Fresken, nicht bloß heiligen Inhaltes, zu schmücken (1365—1369). Jetzt sind seine dortigen Arbeiten zum größten Teile verschwunden und das Übriggebliebene (das Paradies) eine Ruine. Trotzdem muß man annehmen, daß er es für unmöglich hielt, den Glanz und Pracht liebenden Sinn der Venezianer zur giottesken Einfachheit zu erziehen. Nie haben die Venezianer die letztere verstanden und auch die Bemühungen eines Nicoletto Semitecolo (arbeitete 1353—1370), Jacobello di Bonomo (blühte 1382, Abb. 89), Jacobello Alberegno (1397 schon tot, Abb. 88), Niccolò di Pietro (arbeitete 1394—1409, Abb. 92) und einigen anderen konnten nicht durchdringen. Ein einziger wahrhaft großer venezianischer Künstler lebte damals, aber Venezianer nur der Geburt, nicht der Kunstrichtung nach: Antonio, dessen Werk nicht auf diesen Seiten, sondern in der Geschichte der toskanischen Kunst beschrieben werden wird. Man verstand ihn nicht, und er war auch nicht in Venedig beliebt, das ebenso bei der reformatorischen Tätigkeit des Tommaso Barisini aus Modena (1325—1376) in Treviso (Abb. 90) und bei der des Altichiero und Avanzo in Verona und Padua indifferent blieb. Diese Männer, die sich nicht mehr

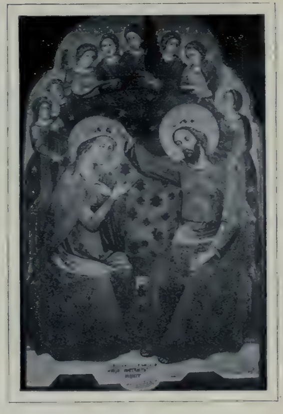


Abb. 86. Caterino Veneziano, Krönung der Jungfrau (Venedig, Akademie).



Abb. 87. Giovanni da Bologna, Madonna mit Heiligen (Venedig, Akademie). (Naya)

an die trecentistischen Formeln hielten und in der Natur neue Wahrheiten und neue Anregungen suchten, hatten in Venetien die Kunst auf eine ansehnliche Höhe gebracht.



Abb. 88. Jacobello Alberegno, Christus am Kreuz mit Heiligen (Venedig, Akademie). (Filippi)

Was ihnen das Geschick versagte, nämlich die Kunst in Venedig wirklich zu befruchten, gelang Gentile da Fabriano und Pisanello. Gentile kommt nach Venedig im Jahre 1408 und arbeitet im Palazzo Ducale bis ungefähr 1414. Pisanello folgt ihm einige Zeit später, vielleicht um 1430. Diese Daten zeigen, daß die Beziehungen zwischen dem Maler aus den Marken und dem aus Verona nur in einem Einflusse des ersteren auf den letzteren bestehen können und nicht umgekehrt sich entwickelten, wie mancher gemeint hat, der nicht daran dachte, daß Pisanello reichlich ein Vierteljahrhundert jünger als Gentile war. Der Einfluß Gentiles bleibt nicht beim großen Pisanello stehen. Eine Gruppe von Malern, unter denen Michele Giambono (1400?—1462?, Abb. 95), Jacobello de Flor (1380?—1440, Abb. 96), Antonio Vivarini (Abb. 94) und Jacopo Bellini in erster Linie stehen, verlieren seine Manier nicht mehr aus den Augen. Die zwei letzteren, einmal groß geworden, lösen sich dann von ihm los und nehmen ihre verschiedenen Wege: die einen bilden sich zur eigentlichen Schule von Murano aus, die anderen zur rein venezianischen. Die erstere ist reich und dekorativ, die zweite innerlich vertieft und erzählend. — Schon seit geraumer Zeit hatte sich die Schule von Murano von der venezianischen losgelöst und zeigte gewisse Vorzüge, die sich erst später voll



Abb. 89. Jacobello di Bonomo, Madonna und Heilige (Sant' Arcangelo di Romagna). (Giovannelli)

entwickelten. In der Kirche S. Donato in Murano befindet sich ein Altarbild mit dem Datum 1310, in dessen Mitte eine geschnitzte und polychrome Figur und an den Seiten einfach gemalte Figuren sichtbar sind (Abb. 83). Diese Verbindung von Skulptur und Malerei wird lange fortgesetzt und sogar noch von Antonio und Bartolomeo Vivarini beibehalten.



Abb. 90. Tommaso da Modena, Albertus Magnus (Treviso, S. Nicolò).

Während man in der Veroneser und venezianischen Kunst einen fremden Einfluß nicht leugnen kann, sehen wir, daß in der Gruppe von Murano sich dieser ohne weiteres mit Giovanni d'Alemagna festsetzt, der in den mit Antonio gemeinsamen Arbeiten, wenn auch nicht Weichheit und Anmut, so doch Relief und ornamentalen Reichtum zeigt und einen überragenden Einfluß ausübt, der einen noch stärkeren Charakter offenbart. Beweis dieser nachgiebigen und anlehnenden Natur Antonios (Abb. 94) ist die Tatsache, daß er nach dem Tode Giovannis des Deutschen (1450) sich nicht seiner gewonnenen Unabhängigkeit freut, sondern sich gleich an seinen Bruder Bartolomeo (Abb. 100) anschließt. Dieser Letztere fügt zu den traditionellen Elementen noch die in der Schule des Francesco Squarcione in Padua erlernten hinzu und kräftigt so die Werkstätte von Murano im Gegensatze zur Kunst des Jacopo Bellini.



Abb. 91. Bartolomeo Vivarini, Altarbild mit dem h. Markus u. Heiligen (Venedig, S. Maria de' Frari).

Bartolomeo Vivarini, geboren um das Jahr 1425 und vielleicht 1499 gestorben, eine rauhe und sehr zielbewußte Natur (Abb. 91) und Carlo Crivelli, geboren in Venedig um das Jahr 1440 und in den Marken um das Jahr 1494 gestorben, vornehm, elegant, glanz- und prachtliebend, waren die zwei größten Zierden der Gruppe von Murano, zu der, abgesehen von einigen tüchtigen anonymen Meistern, auch Quirizio da Murano (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts,



Abb. 92. Niccolò di Pietro, Thronende Jungfrau mit Engeln (Venedig, Akademie). (Filippi)

Abb. 93) und Andrea da Murano (1440?—1503?) gehörten. Zu ihr muß man auch Vincenzo dalle Destre und Girolamo Pennacchi der Ältere, beide von Treviso, rechnen; ferner Antonio da Negroponte (Abb. 98), der in seiner Sucht nach Pracht mit Eifer nach jeder Anregung griff, die ihm auch von Jacopo Bellini und von Squarcione zuströmte.

Crivellis Leben verlief aber fast ganz ferne von Venedig in den Marken in stetem Verkehr mit Umbrien, wodurch seine Manier geschmeidiger wurde und er eine zwar an Zahl, aber nicht an Talenten reiche Schule stets dort hinterließ, wo er jeweilig seine Zelte aufschlug.

Schon vor ihm hatten sich die Maler der Lagune an der ganzen adriatischen Küste Italiens und speziell in den Marken niedergelassen, so daß sich Bilder von ihnen von S. Arcangelo und von Verrucchio im Süden der Romagna bis nach Bari und Lecce finden. Carlo Crivelli folgte der Strömung, der später auch Lorenzo Lotto folgte, und schmückte mit köstlichen Werken seiner Hand (Abb. 97, 99) das herrliche vom Apennin zwischen dem Chienti und dem Tronto zum Meere absteigende Land. Über seinen Einfluß auf Niccolò da Foligno oder den umgekehrten oder wechselseitigen Einfluß dieser zwei ist das letzte Wort noch nicht gesagt worden, aber gewiß bestehen Anlehnungen und sicher folgten eine beträchtliche Zeit lang die Künstler jenes Landstriches Carlo und seinem Bruder Vittore (arbeitete zwischen 1468 und 1501), so daß man indirekt an die Gruppe von Murano anschließen kann: Pietro Alamanni (arbeitete 1471—1494), Stefano Folchetti (arbeitete 1492 bis 1513), Lorenzo d'Alessan-



Abb. 93. Quirizio da Murano, Die h. Lucia (Rovigo, Gemäldegalerie).

dro da S. Severino (arbeitete zwischen 1480 und 1500) und im Anfange ihrer Laufbahn auch Vincenzo Pagani von Monterubbiano und Cola Filotesio d'Amatrice.



Abb. 94. Antonio Vivarini,
Die Jungfrau mit Heiligen (Venedig, Akademie).

Der erste Heroe der wahren venezianischen Malerei ist unstreitig Jacopo Bellini, Schüler des Gentile da Fabriano. Er starb im Jahre 1470 und seine Geburt muß in das Ende des 14. Jahrhunderts fallen. Man weiß, daß er im Jahre 1424 von seinem Vater zum Mitexekutor seines Testaments bestimmt war und daß er schon 1429 jene Frau geheiratet hatte, die ihm Gentile und Nicolosa gebar, welch letztere 1453 den damals erst zweiundzwanzigjährigen Andrea Mantegna heiratete. Der andere und berühmtere Sohn Jacopos, nämlich Giovanni, war ein uneheliches Kind.



Abb. 95. Michele Giambono,
Der Erlöser mit vier Heiligen (Venedig, Akademie).

Jacopo arbeitete viel in Venedig und auswärts, in Padua, in Verona, Ferrara und an anderen Orten. Aber wenig ist von seinen Malereien übrig geblieben, obwohl man ihnen in den letzten Jahren mit Eifer nachspürte. Seine Arbeiten in Padua, die figurenreiche Kreuzigung in Verona, der große Zyklus der Scuola Grande von S. Giovanni Evangelista in Venedig, viele kleinere Bilder und unter ihnen eine ansehnliche



Abb. 96. Jacobello de Flor,
Krönung der Jungfrau (Venedig, Akademie).



Abb. 97. Crivelli, Thronende Jungfrau mit dem Kind (Mailand, Brera). (Anderson)

Serie von Bildnissen — all dies ist verloren und die erhaltenen Bilder, unter ihnen vor allem die Madonnen in Lovere (Abb. 102) und in den Uffizien (Abb. 103), genügen nicht, um seine Begabung als Maler ganz kennen zu lernen. Wir haben mit Nachdruck als Maler gesagt, denn für seine Bildung, seine glühende Phantasie uud Geschicklichkeit bilden volle Zeugen zwei Skizzenbücher, eines jetzt im Louvre (Abb.101), das andere im Britischen Museum, mit so vielen und mannigfaltigen Ideen, voll Form und Gefühl, daß man, wie bei wenigen Arbeiten der italienischen Kunst, in ihnen reichliche Gelegenheit zu Studien findet. In einer Stadt geboren, die wunderbar vom Meere aufsteigend mehr ein Traumbild als Wahrheit erschien, dort aufgewachsen, wo, wie in keiner anderen Stadt Kunstrichtungen verschiedener Zeiten und verschiedenen Geschmacks sich gegenseitig zu eigenartigen Schöpfungen Hilfe leisteten, wo der mittelalterliche Spitzbogen sich dem vielfach verzierten Renaissancebogen anschmiegte, das klassische Motiv dem orientalischen Luxus die Hand reichte, verbrachte Jacopo Bellini sein Leben in der Nähe von Künstlern, wie Gentile da Fabriano, der seinen aus dem Banne des Trecento herausgeführten Gestalten neue Schönheit und neue Fülle einhauchte, oder wie

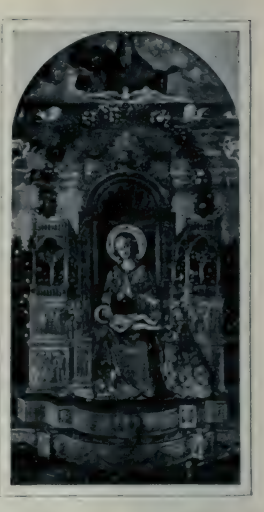


Abb. 98. Antonio da Negroponte, Madonna mit dem Kind (Venedig, S. Francesco della Vigna). (Alinari)

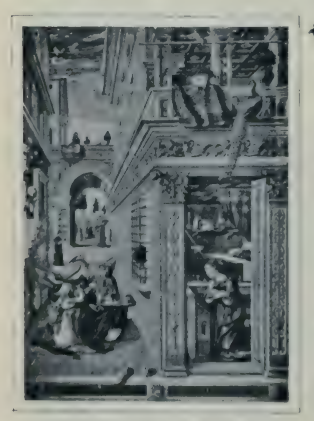


Abb. 99. Carlo Crivelli, Verkündigung und h. Emidius (London, Nationalgalerie). (Hanfstaengl)

Andrea Squarcione, der seine Schüler zur Bewunderung und zum Studium der Antike anleitete und Vittore Pisanello, der im Gegensatze zu Andrea den forschenden Blick auf die Schönheit der Natur, der Tiere und Blumen richtete. Jacopo Bellini öffnete seine Seele ebenso dem realen Leben wie der Phantasie, so daß er zugleich Werke eines Gelehrten, Künstlers und Dichters hinterließ, in denen alles mit gleicher Sorgfalt und Liebe behandelt ist: die Architektur und die Landschaft, die menschliche Gestalt und die Tierwelt, die Volksmassen und die weite Einöde.



Abb. 100. Antonio u. Bartolomeo Vivarini, Die Jungfrau mit dem Kinde und Heiligen (Bologna, Gemäldegalerie). (Alinari)

Mit ihm setzt die venezianische Kunst ihren Kanon fest; mit seinen zwei Söhnen erhebt sie sich zur vollkommenen Individualität und unvergleichlichem Glanze. Aber zwischen die Arbeiten Jacopos und die seiner Söhne tritt als stärkendes Element die Kunst Antonellos da Messina, der noch realistischer in der Darstellung des Lebens und durch eine bessere Benützung des Öls technisch solider ist. Seine Bilder mit heiligen Sujets sind schön (Abb. 104 und 105), aber geradezu wunderbar durch Farbenkraft und Glut des Ausdruckes sind seine Porträts (Abb. 106 und 107). In Messina um das Jahr 1430 geboren, machte er die ersten Schritte zur Kunst in der Werkstätte seines Vaters, der ein Bildhauer war oder bei irgend einem Maler seiner Vaterstadt. Später hat er aller Wahrscheinlichkeit nach seine Studien in Neapel weitergeführt, wo eine die vlämische Kunst nachahmende Schule blühte. Um das Jahr 1456 ist er aber wieder



Abb. 101. Jacopo Bellini, Der h. Georg Handzeichnung (Paris, Louvre). (Giraudon)



Abb. 102. Jacopo Bellini, Madonna mit dem Kinde (Lovere, Gemäldegalerie).

in Messina, wo bis 1474 häufige Urkunden seine Anwesenheit belegen. In diesem Jahre begibt er sich nach Venedig und im Jahre 1476 nach Mailand, von wo er wieder nach Messina zurückkehrt und wo er 1479 stirbt. Lange Zeit weist die Manier Antonellos den indirekten Einfluß der Vlamen und Katalonier auf, später aber im „Condottiere“ des Louvre (Abb. 106) und in der Kreuzigung von Antwerpen (1475, Abb. 105) wird sie rein individuell und zeigt, wie wohltätig für ihn Venedig und das venezianische Milieu war, dem er einerseits viel verdankte, andererseits wieder viel schenkte. Dies wurde an seinen Nachtretern und vor allem an dem Besten unter ihnen, Alvise Vivarini (1447—1504), klar.

Hauptsächlich in den Porträts zeigt sich die Bewunderung Alvises für Antonello. Da sie aber naturgemäß nicht auf diese beschränkt bleiben konnte, führte sie mit Hilfe einiger Initiative den Meister bald aus dem Einflusse des Vaters und der anderen von Murano und sogar auch aus dem Kreise der Bellini, der großen Stimmführer jener Zeit heraus. Um das Jahr 1480 wird Alvise ganz individuell sowohl technisch wie künstlerisch. Er wendet sich von dem Polyptychon mit seinen Teilen und den auf Goldgrund isolierten Gestalten ab und verbindet sie zu einem einzigen Bilde (Abb. 108), das sich harmonisch vor großartigen Architekturen entwickelt. Im einzelnen sind die von Antonello entlehnten Elemente erkennbar; inspirierte aber den Alvise das Altarbild von S. Cassiano? Leider wird diese Frage ohne Antwort bleiben und der Verlust des gefeierten Werkes des Messinesen wird stets einer der größten bleiben, welche die italienische Kunst je erlitt.



Abb. 103. Jacopo Bellini, Madonna mit dem Kinde (Florenz, Uffizien). (Alinari)

Wie dem auch immer sei, Alvise wußte außer den konstruktiven Elementen der Bilder auch die Entwicklung der Formen (Abb. 109) zu för-

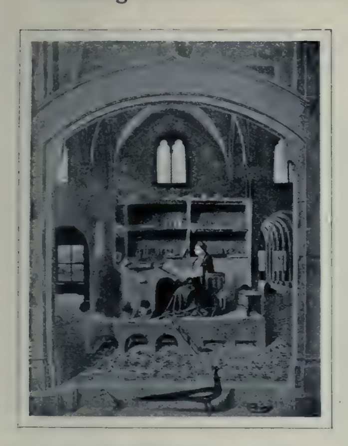


Abb. 104. Antonello da Messina, Der h. Hieronymus (London, Nationalgalerie).



Abb. 105. Antonello da Messina, Golgatha (Antwerpen, Museum).

dern und bereitete so auch seinerseits den allgemeinen Triumph der venezianischen Malerei eines Palma Vecchio, Giorgione und Tizian vor. Dies beweist der wiedererstandene Christus in der Kirche S. Giovanni in Bragora in Venedig, in dem trotz des



Abb. 106. Antonello da Messina, Bildnis des Condottiere (Paris, Louvre).



Abb. 107. Antonello da Messina, Bildnis eines Dichters (Mailand, Museo Civico). (Alinari).

wenig befriedigenden Gesamteindruckes die Haltung Christi, die überraschten Soldaten und der Ausdruck ihrer Gesichter einen großen Schritt von der rein quattrocentistischen Kunst hinweg darstellen.



Abb. 108. Alvise Vivarini, Die Jungfrau mit dem Kind und Heiligen (Venedig, Akademie). (Alinari)

Alvise hatte mehrere berühmte Schüler, wie Bartolomeo Montagna, Marco Basaiti, Lorenzo Lotto, Jacopo da Valenza, und auch auf andere übte er einen wohltätigen Einfluß. Da aber keiner von ihnen sich ganz dem Einflusse Carpaccios und der Bellini entzog, werden wir ihre Leistungen erst nach diesen besprechen.

Man kann jetzt mit Sicherheit feststellen, daß Vittore Carpaccio Schüler von Lazzaro Bastiani war (Abb. 112), aber man kann noch nicht sagen, wessen Schüler Bastiani gewesen, sei es weil keine Nachrichten vorhanden sind, sei es weil Bilder aus seiner ersten Epoche fehlen. Vielleicht blieb er bei keinem längere Zeit und nahm die Elemente seiner Kunst von Jacopo Bellini, der jedenfalls viel größer war als er uns heute erscheint, und bei Squarcione. Seine Geburt ist um das Jahr 1425, sein Tod um 1512 anzusetzen. Er lebte also lange, so daß er drei Perioden venezianischer Malerei sah, die sich in Jacopo Bellini, Giovanni Bellini und Tiziano Vecellio verkörperten. Wenn er sich aber von der ersten Periode leicht freimachte, scheint er sich der dritten gar nicht angepaßt zu haben, während er in der zweiten sich leicht betätigte. Hier komponierte er mit weniger phantastischen Regeln als Jacopo, brachte seine Ideen seinen



Abb. 109. Alvise Vivarini, Die Jungfrau mit dem Kind (Venedig, Chiesa del Redentore). (Alinari)

Schülern bei, nahm aber auch von diesen gerne Neues an, wenn es von Schülern vom Werte eines Vittore Carpaccio kam, der ein ausführlich breiter und lebhafter Schilderer des Lebens in Venedig, seines Milieus und seiner Atmosphäre war (Abb. 110 und 111). Für ihn waren die heiligen Sujets nur Vorwand zur Darstellung der Häfen und Kanäle, Schiffe, Plätze, Brücken, Paläste, Schlafgemächer, Ateliers, Empfangsräume, der Kostüme vom gemeinen Matrosen bis zum tapferen Krieger, vom nachlässig angezogenen Manne aus dem Volke bis zur luxuriös gekleideten großen Dame.



Abb. 110. Vittore Carpaccio, Disputation zwischen dem h. Stephan und den Rechtsgelehrten (Mailand, Brera). (Alinari)

Es scheint nunmehr sicher, daß Vittore in Venedig und nicht in Capodistria geboren wurde und zwar etwas später als um die Mitte des 15. Jahrhunderts und daß er um das Jahr 1525 starb. Nachrichten und Werke von ihm erscheinen aber relativ spät. Zum ersten Male wird er 1472 erwähnt und die Temperen mit der Geschichte der heiligen Ursula für den Saal der Scuola di Sant' Orsola stammen aus dem letzten Dezennium des Jahrhunderts. Dieser wunderbare Zyklus war die erste große Leistung Vittores und bleibt stets seine bedeutendste. Der von S. Giorgio degli Schiavoni (Abb. 82) zeigt aber nicht geringere Schönheiten und als Beweis dafür würde schon allein die Szene des heiligen Georg genügen, wie er den Drachen auf dem vom schönen und zugleich fürchterlichen Untiere mit Opfern besäten Platze ersticht und sich gegenüber eine breite von Bergen und Ge-



Abb. 111. Vittore Carpaccio, Detail aus dem Gemälde: Der engl. Gesandte b. maurisch. König (Venedig, Galerie). (Alinari)

bäuden umgebene Meeresbucht öffnet — eine Szenerie, die im Großen wie in vielen Details an die dasselbe Sujet behandelnden Zeichnungen Jacopo Bellinis erinnert (Abb. 101).

Literatur zu Kapitel IV

Giorgio Vasari, Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Firenze 1878 bis 1885. — Marcantonio Michiel, Notizia d'opere di disegno pubbl. da Jacopo Morelli. 2. Aufl., herausg. von Gustavo Frizzoni. Bologna 1884. — Filippo Baldinucci, Notizie di professori del disegno, con varie dissertazioni. Mit Anmerkungen und Zusätzen von Giuseppe Piacenza. Torino 1768—1814. — Luigi Lanzi, Storia pittorica dell' Italia. Milano 1825. — Giovanni Rosini, Storia della pittura italiana. Pisa 1841. — A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig 1869—1876. — Adolfo Venturi, Storia dell' Arte italiana. Milano 1901—1908. — Julius Meyer, Allg. Künstler-Lexikon. Bd. III. Leipzig 1885. — U. Thieme und F. Becker, Allg. Lexikon der bild. Künstler. Bd. I—IV. Leipzig 1907—1910. — J. Burckhardt, Der Cicerone. Leipzig 1904. — Giovanni Morelli (Lermolieff), Le opere dei Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Bologna 1886; derselbe, Della pittura italiana. Milano 1897. — Bernard Berenson, North Italian Painters of the Renaissance. London 1907. — Eugène Müntz, L'Art de la Renaissance. Paris 1896. — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 2 Bde. Leipzig 1900—1905. — A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. Bd. III. Leipzig 1908. — Gustavo Frizzoni, Le Gallerie dell'Accademia Carrara a Bergamo. Bergamo 1907. — Corrado Ricci, La Pinacoteca di Brera. Bergamo 1907. — Fr. Malaguzzi, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. Bergamo 1908. — Francesco Sansovino, Venetia città nobilissima et singolare. Venezia 1581. — Marco Boschini, Le ricche minere della pittura veneziana. Venezia 1674. — Francesco Zanotto, Pinacoteca dell' Accademia Veneta delle Belle Arti. Venezia 1834; Venezia e le sue lagune. Venezia 1847. — C. Ridolfi, Le meraviglie dell' arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e del suo stato. Padova 1835. — Pietro Selvatico e V. Lazari, Guida artistica di Venezia. Venezia 1852. — Bernard Berenson, The Venetian Painters of the Renaissance. London 1898; Venetian painting, chiefly before Titian. The Study and Criticism of italian Art. London 1901. — Pompeo Molmenti, La Pittura Veneziana. Firenze 1903; I primi pittori veneziani. Rassegna d'Arte, III, 1903; La Storia di Venezia nella Vita Privata. Bergamo 1905—1908; Venezia. Bergamo 1907. — G. Ludwig, Archival. Beiträge z. Gesch. d. venezianisch. Malerei. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. Berlin 1905. — Lionello Venturi, Pittura Veneziana. Venezia 1907. — Laudedeo Testi, Storia della Pittura Veneziana. Bergamo 1909. — E. Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei. Leipzig 1893. — Emil Schaeffer, Die Frau in der venezianischen Malerei. München 1899. — Gustav Ludwig, Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance. Berlin 1906. — Michele Caffi, I pittori veneziani nel Milletrecento. Archivio Veneto, XXXV, 1888; Pittori in Venezia nel sec. XIV. Venezia 1888. — Giuseppe Gigli, Per un quadro di Paolo da Venezia. Rassegna d' Arte, VIII, 1908. — Andrea Moschetti, Giovanni da Bologna. Rassegna d'Arte, III, 1903; Il paradiso del Guariento nel Palazzo Ducale di Venezia. Arte, VII, 1904. — Giuseppe Castaldi, Due dipinti del comune di Santarcangelo (Jacobello di Bonomo). Santarcangelo 1896. — Pietro d'O. Paoletti, Un' ancona di Jacobello Bonomo. Rassegna d'Arte, III, 1903. — Julius von Schlosser, Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso. Wien 1898. — G. Bertoni e E. P. Vicini, Notizie su Tommaso da Modena. Arte, VI. Modena 1903. — Giorgio Vasari, Le Vite. Herausgeg. von Ad. Venturi. Bd. I mit den Lebensläufen von Gentile da Fabriano und Pisanello. Firenze 1896. — Arduino Colasanti, Gentile da Fabriano. Bergamo 1909. — Michele Caffi, Giacomello del Fiore. Arch. Stor. Ital., 1880. — Giorgio Sinigaglia, De' Vivarini. Bergamo 1905. — Ignazio Rizzi-Neumann, Elogio Accademico dei Vivarini. Atti della R. Accademia di Belle Arti, 1816. — Pietro d'O. Paoletti, Quiricio da Murano. Rassegna d'Arte, I, 1901. — Michele Caffi, Andrea da Murano. Archivio Veneto, 1887. — G. Mc.Neil Rushforth, Crivelli. London 1900. — Amico Ricci, Memorie Storiche delle Arti e degli artisti nella Marca d'Ancona. Macerata 1834. — Giulio Cantalamessa, Artisti veneti nelle Marche. Nuova Antologia, 1892. — Corrado Ricci, La pittura antica alla mostra di Macerata. Emporium, 1906. — Pompeo Molmenti, I pittori Bellini. Studi e ricerche di Storia ed Arte. Torino 1892. — Pietro d'O. Paoletti, Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana. Vol. I. I Bellini. Padova 1894. — Giulio Cantalamessa, L'arte di Jacopo Bellini. Ateneo Veneto, XIX, 1896. — Corrado Ricci, Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni. Firenze 1908. — Victor Goloubew, Les dessins de Jacopo Bellini. Bruxelles 1908. — Georg Gronau, Die Bellini. Leipzig

1909; Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina. Berlin 1897. — G. La Corte Caillier, Antonello da Messina. Messina 1903; Gazzetta di Venezia, 11. Juli 1904 und Gazzetta di Messina vom März 1904. — Luca Beltrami, Antonello da Messina chiamato alla corte di Galeazzo M. Visconti. Arch. stor. dell'Arte, VII, 1894. — Pietro Paoletti und Gust. Ludwig, Neue Archival. Beiträge zur Gesch. der venezianischen Malerei; Die Malerfamilie Bastiani. Rep. f. Kunstw., XXIII, 1900. — Pietro Paoletti, Die Gemälde und Mosaiken Lazzaro Bastianis und seiner Werkstatt. Ebenda. — G. Molmenti, Il Carpaccio e il Tiepolo. Torino 1885. — Gust. Ludwig e Pompeo Molmenti, Vittore Carpaccio. Milano 1906. — Laudedeo Testi, Nuovi studi sul Carpaccio. Arch. stor. Ital., 1904. — Osvaldo Böhm, L'église de St. Georges des Esclavons. Firenze 1904. — E. Stein, Antonello da Messina. Gaz. des Beaux Arts, Januar 1909. — L. Gillet, Carpaccio et le paysage vénitien. Revue de l'Art, Februar 1910.



Abb. 112. Lazzaro Bastiani, Jungfrau mit Heiligen (Murano, SS. Maria e Donato). (Alinari)



Abb. 113. Gentile Bellini,
Prozession auf dem Markusplatz (Venedig, Galerie). (Alinari)

KAPITEL V

Venedig

Gentile und Giovanni Bellini. Ihre Schulen

Ein ganz herrlicher Erzähler des venezianischen Lebens gleich Carpaccio war Gentile Bellini, der mit dem ersteren sich in den Ruhm teilen kann, einer jeden Gestalt oder einem jeden Porträt den wahren Charakter oder eine ganz individuelle Physiognomie gegeben zu haben, die sie von den benachbarten Personen nicht bloß in den Gesichtszügen, sondern auch in der ganzen Haltung unterscheidet, eine oft auch in einer mehr vollendeten und reicheren Technik vernachlässigte Aufgabe. Nichts kann in der Tat den Kunstverständigen mehr vergnügen als die genaue Betrachtung nicht bloß des Ganzen, sondern auch einer jeden Figur auf den großen Leinwanden, die er für die Scuola Grande von S. Giovanni Evangelista schuf. Da sehen wir den müden Greis mit unsicherem Schritt neben dem mutigen Jüngling, der sich in seiner eleganten Kleidung lebhaft bewegt, den Mann ohne religiöses Vorurteil zerstreut, unbefangen an



Abb. 114. Gentile Bellini,
Detail aus der Predigt des h. Markus
(Mailand, Brera).

der Seite eines wahrhaft frommen, ganz ins Gebet Versunkenen stehen; der müßige, nur bewundernde Zuschauer der Prozession bildet einen starken Kontrast zu den Geistlichen und Sängern, die bei dem gewohnten heiligen Vorgange sich ganz so geben wie sie sind. Alle diese Gestalten, verschieden im Gesamtausdruck vom Kopf bis zu den Füßen, bewegen sich auf breitem Felde zwischen großartigen Architekturen, die mit Liebe unter dem ruhigen diffusen, so gut Raum und Entfernungen wiedergebendem Lichte dargestellt sind. Seine im Jahre 1496 ausgeführte Prozession ist das Hauptwerk, welches am besten die großen Vorzüge des Meisters zusammenfaßt (Abb. 113). Während ein Brescianer Kaufmann, Jacopo de Salis, in Venedig der Prozession auf dem Markusplatze beiwohnte, erfuhr er die traurige Botschaft, daß sein Sohn gefallen und tötlich verletzt war. Da kniete er nieder und bat den heiligen Markus um seine Heilung. Das ist das Sujet des auch durch die Wiedergabe der Kostüme und Bauten wahrhaft hervorragenden Bildes.



Abb. 115. Gentile Bellini, Detail aus der Predigt des h. Markus (Mailand, Brera).

Als ehelicher Sohn Jacopo Bellinis (Giovanni war unehelich) wurde Gentile im Jahre 1429 geboren; er lernte beim Vater und half ihm bei einigen Arbeiten, im Jahre 1469 wurde er Ritter und palatinischer Graf. Zehn Jahre später schickt ihn die Regierung Venedigs, von Mohammed II. um einen guten Porträtisten ersucht, nach Konstantinopel, wo er ein Jahr verweilt. In die Heimat zurückgekehrt führte er ein Leben voll Arbeit, und sterbend bat er seinen Bruder Giovanni, die jetzt in der Brera zu Mailand aufbewahrte Predigt des heiligen Markus zu vollenden (Abb. 114, 115).



Abb. 116. Giovanni Bellini, Madonna degli Alberetti (Venedig, Akademie).

Giovanni Bellini, bald nach Gentile geboren, lernte erst bei seinem Vater, errichtete dann gemeinsam mit seinem Bruder ein Atelier



Abb. 117. Giovanni Bellini, Pietà (Mailand, Brera). (Alinari)

und vertrat ihn während dessen Abwesenheit in Konstantinopel in den Arbeiten im Palazzo Ducale, die einige Jahre dauerten (schließlich von verschiedenen Schülern unterstützt). Während dieser Arbeiten vollendete er noch viele andere und starb im November 1516 im hohen Alter von fünfundachtzig Jahren.

Die Größe des Vaters und Bruders überragte er noch durch den Adel seiner Figuren und die Tiefe des Gefühls (Abb. 116, 117, 119, 120). Gewiß war Gentile stärker in der Wiedergabe des Charakters seiner Gestalten, aber oft war er ein wenig roh. Giovanni hingegen adelte den derben Ausdruck der Leute aus dem Volke und verlieh ihnen eine Würde, welche einer ganzen Künstlergeneration Bewunderung einflößte und zur Nachahmung aufforderte.

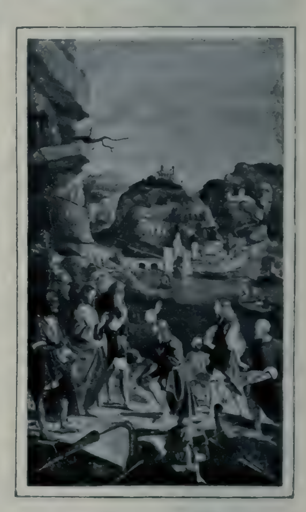


Abb. 118. Marco Basaiti, Die Söhne des Zebedäus (Venedig, Akademie). (Alinari)



Abb. 119. Giovanni Bellini, Madonna mit Heiligen (Venedig, S. Maria de' Frari). (Alinari)

Wie sein alter Vater liebte auch er es, zur Erholung oder aus der Sehnsucht nach Neuem, vom



Abb. 120. Giovanni Bellini, Die Seelen des Fegefeuers (Florenz, Uffizien). (Alinari)

Heiligenbilde zum mythologischen oder allegorischen überzugehen. Unvergleichliche Proben solchen Wandels sind die fünf in den

venezianischen Galerien vereinten Bildchen und die auf ein französisches Gedicht des 14. Jahrhunderts zurückgehende, jetzt in den Florentiner Uffizien befindliche sogenannte Allegorie der Seelen des Fegefeuers (Abb. 120). In der strengen Beobachtung väterlicher Lehren aufgewachsen, begann er bald Andrea Mantegna nachzuahmen und lernte ihm die bessere Kenntnis der Formen und der Perspektive ab, verschmähte aber kurz nachher auch nicht die verbesserte Technik Antonellos da Messina. Bald aber seiner eigenen Energie vertrauend schuf er andere berühmte Meisterwerke voll Grazie und Kraft, Liebreiz und Gefühl, und dies alles in lebhaften warmen Farben, welche den Glanz eines Giorgione und Tizian ruhmreich einleiteten. Gibt es eine wunderbarere Leistung als das Triptychon in der Frarikirche? Es ist eine jener übermenschlichen Äußerungen des Genies, welche die Eigenschaft haben, in uns das Gefühl von Freude und Glück auszulösen. Die großartigen Farben, die Harmonie der Ausschmückung, und vor allem die unendlich liebliche und innerlich vertiefte Idealität der Jungfrau, die Schönheit der Putten, die ruhige Strenge der Heiligen — all dies ein wundervoller Akkord. Alle diese Gestalten sind dem wahren Leben entnommen, aber es scheint, als ob das Talent sie festlich gestimmt und die Grazie sie schön und des Himmels würdig hingestellt hätte (Abb. 119).

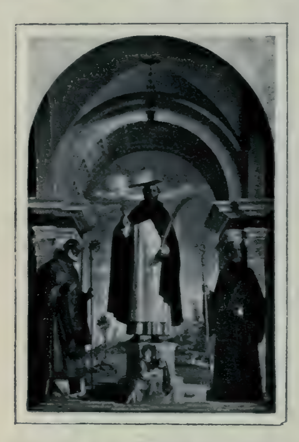


Abb. 121. G. B. Cima da Conegliano, Petrus mit Heiligen (Mailand, Brera). (Alinari)

Unter den zeitgenössischen Künstlern blieben einige mehr in der Manier Alvise Vivarinis und Bastianis. Ein großer Teil aber folgte Giovanni Bellini und verbreitete sich über Venetien weit hinaus. So zählt Cremona Tacconi, Parma Cristoforo Caselli und Filippo Mazzola, die Romagna Niccolò



Abb. 122. Giovanni Mansueti, Das Kreuzwunder (Venedig, Akademie). (Alinari)

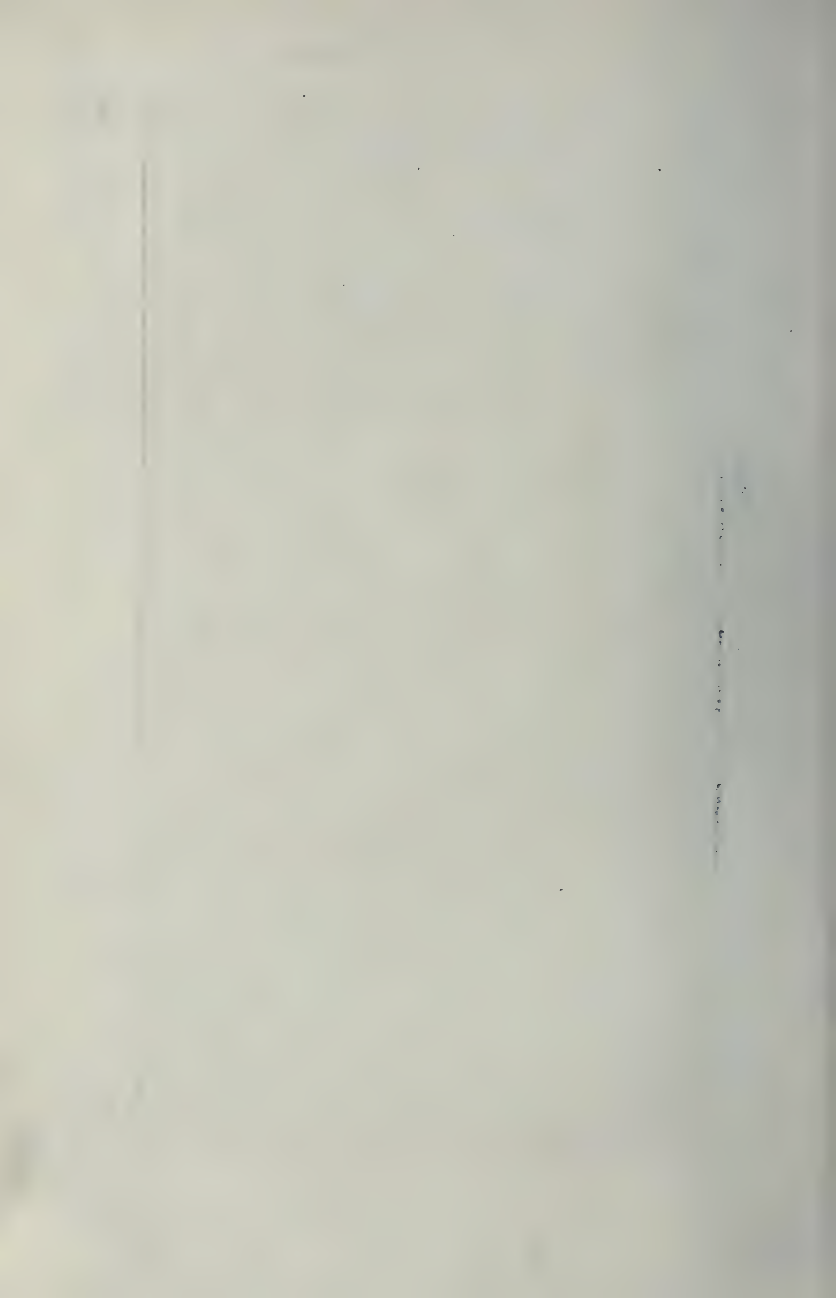
Thronende Jungfrau

Von Giovanni Bellini

(Venedig, S. Maria de' Frari)







Rondinelli und Lattanzio da Rimini. — Es ist jedoch zu bemerken, daß die größeren Künstler Alvise folgten, wie aus den Namen Bartolomeo Montagna, Girolamo Moceto, Marco Basaiti, Jacopo da Valenza, Lorenzo Lotto usw. hervorgeht, denen sich dann als indirekt beeinflußt Gian



Abb. 123. G. B. Cima da Conegliano, Raphael mit dem Sohne des Tobias und Heiligen (Venedig, Akademie). (Alinari)



Abb. 124. Pier Maria Pennacchi, Engel (Venedig, Akademie).

Battista Cima da Conegliano, Giovanni Bonconsiglio, genannt il Marescalco und Francesco Bonsignori anschließen. Von diesen soll im Kapitel der Veroneser und Vicentiner die Rede sein. Der bedeutendste dieser Maler ist, wie man sehen wird, Bartolomeo Montagna. Ein kleineres, doch immerhin durch Klarheit der Farben und eine gewisse Anmut der Gesichter bemerkenswertes Talent ist Marco Basaiti (1460? bis 1525?) von dalmatinischer oder albanesischer Abstammung, von dem sich in der venezianischen Galerie sein Hauptwerk „Die Söhne des Zebedäus“ befindet (Abb. 118).



Abb. 125. Benedetto Diana, Die Jungfrau mit dem Kinde und Heiligen (Venedig, Akademie). (Alinari)

Ähnlichkeiten mit Basaiti zeigt Girolamo Moceto (lebte zwischen 1450



Abb. 126. Francesco Tacconi, Madonna mit dem Kind (London, Nationalgalerie).

und 1520). Er läßt aber kalt, obwohl er unzweifelhaft bedeutender ist als Jacopo da Valenza, der viel in Serravalle di Vittorio arbeitete und bei seiner unglücklichen geringen Veranlagung nie die stets schematisch gleichen Formeln verließ.

Später werden wir von Lorenzo Lotto sprechen. Auch er stammt künstlerisch von Alvise Vivarini ab, gab sich dann aber mit voller Kraft der Kunst des Cinquecento hin, wo wir ihm wieder begegnen werden.

Gian Battista Cima da Conegliano leitet seine Richtung nicht direkt von Alvise her, zeigt aber seine Beeinflussung indirekt durch Bartolomeo Montagna, seinen wirklichen Lehrer. Im Jahre 1459 in Conegliano geboren verbleibt er in seiner Heimatstadt bis ungefähr zum 30. Lebensjahre und übersiedelt dann nach Vicenza. 1492 läßt er sich in Venedig nieder und arbeitet dort über zwanzig Jahre. 1516 kehrt er nach Conegliano zurück und stirbt 1517. Abgesehen vom Einfluß Alvises und Montagnas



Abb. 127. Lattanzio da Rimini, Heilige (Mezzoldo bei Bergamo). (Taramelli)



Abb. 128. Rocco Marconi, Jesus zwischen den Aposteln Petrus u. Andreas (Venedig, SS. Giovanni e Paolo). (Alinari)

hat er ebenso wie seine ganze Gruppe eine sichtliche Vorliebe für die Art Giovanni Bellinis. Gleichwohl ist er eine absolute Individualität. Seine Gestalten sind voll Würde, in hellen, breiten Farben gehalten und in geradezu idealer Feinheit ausgeführt (Abb. 121, 123); nicht immer aber haben sie Grazie, und dieser Mangel fällt besonders an den weiblichen Figuren auf. Sehr hervorragend ist er in der Darstellung der Landschaft und des architektonischen Hintergrundes: voll zartem Liebreiz die ersteren, gut gezeichnet die letzteren mit ihrer genauen Wiedergabe der Marmorarten; man vergleiche vor allem den „Tempelgang Mariä" in der Dresdener Galerie, der in seinem Ensemble und den Details das berühmte Bild Tizians vorbereitet. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Sebastiano del Piombo von ihm seine ersten künstlerischen Eindrücke erhalten. Verhielt es sich aber so, so ist freilich gleich hinzuzufügen, daß er bald den berückenden Gestalten Giorgiones (Abb. 136) und später den wuchtigen Michelangelos folgte.

Giov. Mansueti (1470? bis 1530, Abb. 122), Girolamo di Santacroce (gest. 1556), Benedetto Rusconi,



Abb. 129. Jacopo de' Barbari, Madonna mit dem Kinde und Heiligen (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). (Hanfstaengl)



Abb. 130. Marco Marziale, Das Gastmahl in Emmaus (Venedig, Akademie). (Alinari)



Abb. 131. Francesco Bissolo, Die Jungfrau bringt ihr Kind dem Simon (Venedig, Akademie).



Abb. 132. Vincenzo Catena, Die h. Christine (Venedig, S. Maria Mater Domini). (Alinari)

auch Diana genannt (Abb. 125, die Nachrichten über ihn beginnen 1482, gest. 1525) und Jacopo Bello gehören aber, wie Carpaccio selbst, zur Schule Bastianis. Diana arbeitete sogar mit ihm zusammen, und bei einem Wettbewerb um eine Kirchenfahne wird er dem Carpaccio vorgezogen!

Giovanni Bellini war der Meister, der alle anderen durch den auf eine ungemein große Zahl von Schülern geübten Zauber seiner Persönlichkeit und weiten Einfluß überragte. Wir haben schon hervorgehoben, wie diesem Einfluß auch Maler, die in anderen Schulen erzogen waren, erlagen. Man denke nur daran, wie groß die Zahl seiner Schüler und Nachahmer war und wie lange das innere Wesen seiner Kunst anhielt, das auch später in Malern kenntlich wird, die nahe oder fern von Venedig lebten, bekannt und unbekannt, oft im zweiten, ja sogar erst im dritten Gliede beeinflußt waren. Seine Schule herrschte ein halbes Jahrhundert lang und zählte getreue Schüler noch zu einer Zeit, da schon in fast ganz Italien sich Gestalten von ganz neuer Fülle und neuer Wucht triumphierend durchgesetzt hatten. Zu seinen ältesten Schülern gehören Francesco Tacconi aus Cremona (arbeitete schon 1464, Abb. 126), Niccolò Rondinelli, Filippo Mazzola (gest. 1505), Pasqualino aus Venedig (gest. 1504), Lattanzio da Rimini (Abb. 127) und Marco Marziale (Abb. 130), die noch im ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts tätig waren, Antonio da Tisolo (tätig 1512), Antonio da Solario, genannt lo Zingaro (tätig von 1480 bis 1510), der von Venedig in die Marken und nach Neapel ging, Jacopo de' Barbari (1470—1515, Abb. 129), der Trevisaner Pier Maria Pennacchi (1464—1515), der auch Carpaccio

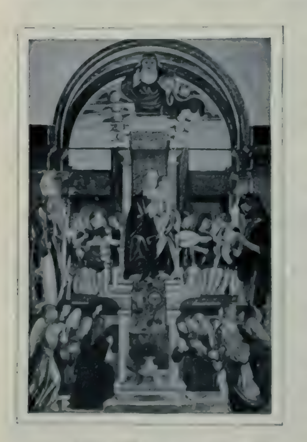


Abb. 133. Christoforo Caselli, genannt de' Temperelli, Madonna, Engel und Heilige (Parma, Gemäldegalerie). (Anderson)

nachahmte (Abb. 124), Marco, Sohn Giovanni Bellinis, Cristoforo Caselli de' Temperelli (gest. 1521, Abb. 133), die vor 1521 lebten und blühten; dann eine zweite Reihe, die mit ihrer Tätigkeit jenes Jahr überschreiten: Marco Belli (gest. 1523), Andrea Previtali (gest. 1525, Abb. 135), Rocco Marconi (gest. 1529), der gegen sein Lebensende breiter malte, Vettore Belliniano (gest. 1529), Pietro Ingannati (gest. 1540?), Vincenzo da Treviso (gest. 1540?) und Vincenzo Catena (gest. 1531), der ganz ausgezeichnet in seiner von süßer Poesie durchhauchten heiligen Christine (Abb. 132) ist, Pellegrino da San Daniele (1467—1547), ferner Francesco Bissolo (Abb. 131) und Bartolomeo Veneto, die über die Mitte des Jahrhunderts hinaus leben.



Abb. 134. Niccolò Rondinelli, Das Wunder der Galla Placidia (Mailand, Brera).

Unter den treuesten Anhängern des Meisters bemerken wir Rondinelli (Abb. 134) und Bissolo, die beide auch seine Typen nachahmten, eine speziell bei dem letzteren sehr befremdende Tatsache, da er bei seiner Langlebigkeit (gest. 1554) sogar die Kunst bis zum Barock sich entwickeln sah. Bartolomeo Veneto exzellierte durch Porträts; man vergleiche seine Bilder in der Nationalgalerie zu Rom, in den Sammlungen Melzi d'Eril (Abb. 137) und Crespi in Mailand, der Galerie in Cambridge und der Nationalgalerie in London. Marco Marziale entfernte sich von Bellini und ließ auf sich selbst ferne Meister wirken, und vor allen Dürer. So beeinflußten Dürer und Bellini in ihrer Weise die Kunst des Jacopo de' Barbari. Schließlich erlagen Vincenzo Catena, Rocco Marconi (Abb. 128), Andrea Previtali und vor

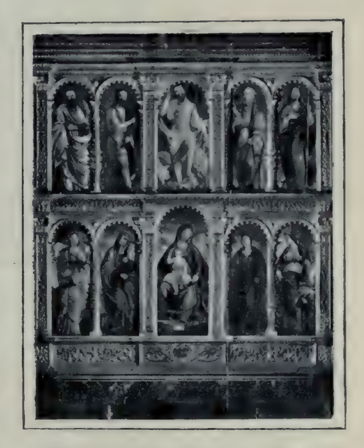


Abb. 135. Andrea Previtali, Altarbild mit der Jungfrau, Jesuskind und Heiligen (Bergamo, S. Spirito). (Alinari)

allen Pellegrino da San Daniele dem belebenden Einflusse Giorgiones, des größten Schülers Giovanni Bellinis.

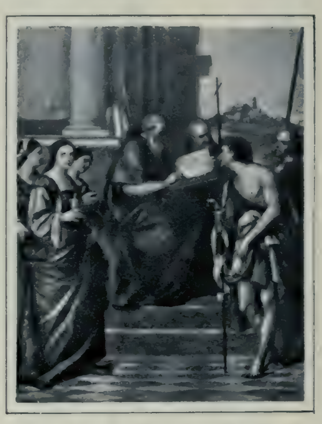


Abb. 136. Sebastiano del Piombo, Der h. Chrysostomus mit Heiligen (Venedig, S. Grisostomo).

Literatur zu Kapitel V

Giorgio Vasari, Vite. — Michiel, Notizie d'opere di disegno. — Baldinucci, Notizie di professori del disegno. — Lanzi, Storia pittorica. — Rosini, Storia della pittura ital. — A. Crowe und G. P. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig 1869—1876. — Meyer, Allg. Künstlerlexikon. — U. Thieme und F. Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler. — J. Burckhardt, Der Cicerone. Leipzig 1904. — Morelli, Le opere dei Maestri italiani e della pittura italiana. — Berenson, North Italian Painters of the Renaissance. — Müntz, L'Art de la Renaissance. — Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. — Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. — Frizzoni, Le Gallerie dell' Accademia Carrara di Bergamo. — Ricci, La Pinacoteca di Brera. — Fr. Malaguzzi, Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera. — Sansovino, Venetia. — Moschini, Le ricche minere usw. — Zanotto, Pinacoteca dell' Accademia; Venezia e le sue lagune. — Ridolfi, Le maraviglie dell' arte. — Selvatico e Lazari, Guida artistica di Venezia. — Berenson, The Venetian Painters; Venetian Painting, chiefly before Titian. — Molmenti, La pittura veneziana; I primi pittori veneziani; La storia di Venezia usw. Venezia. — Ludwig, Archival. Beiträge zur Gesch. der venez. Malerei. — Lion. Venturi, Pittura veneziana. — Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei. — Ludwig, Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance. — P. Paoletti und Ludwig, Neue archival. Beiträge zur Gesch. der venezianischen Malerei. Repert. f. Kunstw., 1900, 173. — Giorgio Bernardini, Le Gallerie dei quadri di Rovigo, Treviso, Udine. Roma 1905. — Pietro d'O. Paoletti, Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia. Venezia 1903. — Molmenti, I pittori Bellini. — Paoletti, I Bellini. — Gronau, I Bellini. — L. Thuasne, Gentile Bellini et Sultan Mohamed II. Paris 1888. — Carlo Ridolfi, Vita di Giovanni Bellini. Venezia 1831. — Roger E. Fry, Giovanni Bellini. London 1899. — A. Luzio, Disegni topografici e pitture dei Bellini. Arch. stor. dell' Arte, 1888, 276. — B. Berenson, The Study and criticism of italian art. 1901. — Gustav Ludwig in: Italienische Forschungen, hrsg. v. kunsthist. Institut in Florenz. Berlin 1906, 221. — Gustav Ludwig, Giovanni Bellinis sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., 1902. — M. de Malastrie et E. Galichon, Jacopo, Gentile et Giovanni Bellini, documents inédits. Gaz. des Beaux Arts, 1, XX, 281. — M. de Malastrie, Testament de Gentile Bellini. Ebenda, 1, XXI, 286. — S. Colvin, Gentile Bellinis Skizze für ein Ge-

mälde im Dogenpalast zu Venedig. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XIII, 23. — H. von Tschudi, Die Pietà des Giovanni Bellini im Berliner Museum. Ebenda, XII, 219. — Ludwig und Bode, Die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano und das Auferstehungsbild des Giovanni Bellini. Ebenda, 1903, 131. — O. Occioni, Marco Basaiti. Venezia 1868. — G. Gronau, Über Basaiti und Pseudo Basaiti. Sitzungsber. d. Berl. kunstg. Gesellschaft, VI, 1900. — E. Galichon, Girolamo Mocetto peintre et graveur vénitien. Paris 1859. — V. Botteon e Aliprandi, G. B. Cima. Conegliano 1803. — Rudolf Burckhardt, Cima da Conegliano. Leipzig 1905. — Corrado Ricci, Niccolò Rondinelli. Galleria di Ravenna. Ravenna 1898; Filippo Mazzola e Cristoforo Caselli in: R. Galleria di Parma. Parma 1896; Filippo Mazzoli in: Napoli Nobilissima, VII. Napoli 1888. — Andrea Moschetti, Il maestro di Filippo Mazzola. Padova 1908. — G. A. Moschini, Memorie della Vita d' Antonio Solario detto Zingaro. Venezia 1828. — F. N. Faraglia, I dipinti a fresco nell' atrio del Platano in S. Severino in: Napoli Nobilissima, V u. VI. Napoli 1896—1897. — Benedetto Croce, Antonio da Solario autore degli affreschi nell' atrio di S. Severino in: Napoli Nobilissima, VI. Napoli 1897. — Ettore Modigliani, Antonio da Solario Veneto detto lo Zingaro. Bollettino d'Arte, 1907; dort auch die übrige Bibliographie über Solario. — Ad. Venturi, Bartolomeo Veneto. Arte, 1899 und in: Galleria Crespi. — E. Galichon, Jacopo de' Barbari. Gaz. des Beaux Arts, 1, XI, 311. — Ch. Ephrussi, Notes biographiques sur Jacopo de' Barbari. Paris 1876; Jacopo de' Barbari. Notes et documents nouveaux. Gaz. d. Beaux Arts, 2, XIII, 363. — E. Galichon, Quelques notes nouvelles sur J. de' Barbaris. Ebenda, 2, VIII, 223. — Händcke, Dürers Beziehungen zu J. de' Barbari, Pollajuolo und Bellini. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XIX, 161. — L. Cust, Jacopo de' Barbari und Lucas Cranach d. J. Ebenda, XIII, 142. — G. Fogolari, Le portelle dell' organo di S. Maria dei Miracoli a Venezia. Boll. d'Arte del Ministero della P. Istruzione. April-Mai 1908. — Justi, Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer. Rep. f. Kunstw., 1898, 346 ff., 349 ff. — P. Molmenti, Il Morto da Feltre. Marzocco, 23. Januar 1910.



Abb. 137. Bartolomeo Veneto,
Die Goldschmiedstochter
(Mailand, Sammlung Melzi d'Eril).



Abb. 138. Paolo Veronese, Das Gastmahl im Hause des Levi (Venedig, Akademie). (Alinari)

KAPITEL VI

Venedig

Die Malerei im Cinquecento von Giorgione bis Jacopo Tintoretto

Die Biographie, die Tätigkeit und künstlerische Individualität Giorgiones sind noch nicht definitiv sichergestellt, aber sie sind auch nicht so nebelhaft, daß man von ihm phrasenhaft als von einer mythischen Persönlichkeit reden dürfte.



Abb. 139. Giorgione, Der Sturm (Venedig, Galerie Giovanelli). (Alinari)

Man weiß, daß er in Castelfranco um das Jahr 1478 geboren und in Venedig im Jahre 1510 an der Pest gestorben ist; unzweifelhafte Werke seiner Hand sind das Altarbild in Castelfranco (Abb. 140), die „Feuerprobe" in Florenz, die „drei Philosophen" in Wien und „der Sturm" im Palazzo Giovanelli (Abb. 139); Nachrichten sprechen von anderen Bildern; man sieht ihn von Giovanni Bellini sich loslösen und die Kunst Tizians begründen. Bei anderen Malern würden diese Tatsachen genügen, er aber erregt noch bei weitem mehr unsere Neugierde durch



Abb. 140. Giorgione, Madonna mit dem Sohne und Heiligen (Castelfranco Veneto, Parochialkirche). (Alinari)

seine Größe und dies erklärt die obige Phrase. Übrigens gleicht er Masaccio, der trotz eines kurzen Lebens und weniger Werke plötzlich die ganze Richtung der Malerei änderte.

Wie andere Künstler seiner Zeit liebte er Fröhlichkeit und Musik. Vasari sagt von ihm: „Wiewohl von sehr niederer Her-



Abb. 141. Palma Vecchio,
Der Erlöser segnet unter den Aposteln die Kananiterin
(Venedig, Akademie). (Alinari)

kunft, war er doch stets höflich und hatte gute Manieren. Seine Erziehung genoß er in Venedig, er war ein Freund von Liebesabenteuern und der Laute, die er so meisterhaft schlug, daß man ihn gerne in vornehme Kreise zog". Dann fährt Vasari mit einfachen, doch präzisen und gewählten Worten fort: „Eine gütige Natur bedachte ihn mit viel Talent. In seinem Kolorit, sowohl Ölbildern wie im Fresko, war er ungemein lebhaft, weich, und in den dunkeln Partien liebte er zarte Übergänge, so daß viele treffliche Künstler jener Zeit zugaben, er sei der geborene Maler, um seinen Gestalten Geist einzuhauchen und die Frische des lebendigen Fleisches wiederzugeben, mehr als alle Maler in und außerhalb Venedigs". — Die technischen Vorzüge — Glut im Kolorit und Reiz in den Nuancen — und der vortreffliche Geschmack und Sinn für Schönheit waren bei ihm von einer wunderbaren Vielseitigkeit begleitet. Er behandelte mit gleichem Geschick und stets neuer Auffassung Porträts und Landschaft, ein heiliges, mythologisches oder allegorisches Sujet, ein Genre- oder historisches Bild. Allem hauchte er seine Poesie ein und das bildet den Hauptwert seiner Werke, die gleichzeitig in hohem Grade Geist und Auge mit Wollust erfüllen.



Abb. 142. Palma Vecchio,
Die h. Barbara
(Venedig, S. Maria Formosa).
(Alinari)

Die Komposition des Bildes in Castelfranco (Abb. 140) ist noch einfach, aber seine Gestalten sind schon grandios, und die Landschaft spielt eine Hauptrolle nicht bloß im Raume, sondern auch im inneren Leben des Bildes. Die auf dem Throne hoch oben gegen den Himmel sitzende Madonna ist in ihrer Ruhe, Anmut und Linienführung eine der schönsten Schöpfungen der italienischen Kunst.

Zum Aufschwunge der venezianischen Malerei und zu ihrem schließlichen, anderswo nie wieder erreichten Triumphe, trugen außer Giorgione gleich zwei andere große Künstler bei: Jacopo Palma il Vecchio und Tiziano Vecellio, die gleich Giorgione vom „Festlande" gekommen waren, und wie er, vortreffliche Landschafter, die mit Eifer im Freien malten, die tote und lebendige Natur voll Luft und Licht sahen.

Jacopo Negretti (in Serinalta bei Bergamo um das Jahr 1480 geboren und zum Unterschiede von seinem gleichnamigen Bruderenkel, Palma Vecchio genannt) hatte nicht das Talent Giorgiones, er war aber ein Maler von seltener Klarheit und wunderbarer Formengröße (Abb. 141). Auch er bewegt sich erst in den Bahnen Giovanni Bellinis, bald aber wird seine Komposition weniger regelmäßig, der Stoff seiner Bilder ungemein abwechslungsreich, seine Farben werden kräftig und leuchtend. Unter seinen durch halb Europa zerstreuten Schöpfungen bleibt die in der Kirche S. Maria Formosa in Venedig befindliche heilige Barbara (Abb. 142) die berühmteste und für ihn am meisten typische. Sie bezeichnet den Gipfelpunkt venezianischer Frauenschönheit. Dieses Weib mit der sonngebräunten Haut, dem verschleierten sinnlichen Auge, der gesunden Körperfülle, wird nun der von der venezianischen Malerei einige Jahrhunderte hindurch bevorzugte Typus.



Abb. 143. Giorgione oder Tizian, Das Konzert (Florenz, Pittigalerie). (Alinari)

Sie hat nichts mehr von einer Heiligen an sich, sondern sie ist ein herrliches, in dem Glanz Venedigs aufgewachsenes Wesen, das nur einen Wunsch hat: zu lieben und geliebt zu werden.

Keine Kunst hat in der Tat die venezianische durch größere Üppigkeit blühender Menschen, größere Kraft im Kolorit, in der Darstellung von Gewändern und Schmuck übertroffen.

Die majestätische Stadt am Meere mit ihrer Pracht und dem Reichtum ihrer Paläste, Kirchen und äußerem Prunke zeugt von ihren Ruhmestagen, da ihre Schiffe schätzebeladen vom Orient zurückkehrten. Von den beflaggten siegreichen Schiffen lud man auf der Riva degli Schiavoni und der Piazzetta, auf denen eine starke, phantasievolle und lebhafte Volksmenge sich drängte, in

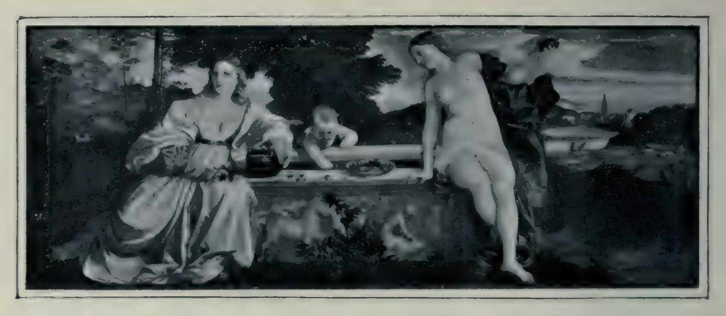


Abb. 144. Tizian, Amor sacro e profano (Rom, Galerie Borghese).

Syrien und Griechenland weggenommene Kunstwerke aus, persische Gewänder, türkische Seidenstoffe, Edelsteine und Marmorblöcke aus asiatischen Steinbrüchen, Parfüms und edles Obst, ja sogar in tropischen Wäldern gefangene, nun an Ketten gefesselte wilde Tiere.

Und alles erzitterte unter jubelndem Zuruf der Wartenden und der Rückkehrenden, unter dem Klange der Glocken und Trompeten Venedigs; alles schwamm in Sonne, die sich im ewig beweglichen Wasser, in dem Marmorweiß der Paläste, in dem Gold der Mosaiken von S. Marco widerspiegelte.



Abb. 145. Tizian, Himmelfahrt Mariä (Venedig, Akademie). (Alinari)

So drangen großer Glanz und heitere Pracht in die Seelen der Künstler und in idealer Verarbeitung kehrten sie wieder in der Architektur, Skulptur und Malerei. — Die üppigen blonden Frauen gewährten den Malern den Anblick einer alles bezwingenden Schönheit und wunderbaren Luxus, und ihrerseits verewigten sie die Künstler in unvergänglichen Werken. Unter dem auf den Plätzen und Kanälen wimmelnden Volke ergingen sich bald da, bald dort die Bellini, Antonello da Messina, Bastiani, Carpaccio, Mansueti, die Vivarini, Crivelli, Gian Battista Cima; dann Jacopo Palma, Giorgione, Lorenzo Lotto, der schon ganz dem neuen Stile ergebene Sebastiano del Piombo, Tizian, Tintoretto, Paris Bordone, Bonifacio, Paolo Veronese und hundert andere. So stärkte sich ihr Herz

und ihr Geist beim Anblick des wirklichen Lebens. Die ästhetischen Wechselbeziehungen schufen einen neuen Kunsttypus durch die Tüchtigkeit aller: vom Ritter mit dem eng an den Leib anschließenden Gewändern bis zu den würdigen in hochrote Togen gekleideten Senatoren; von den prunkvollen Damen der Gesellschaft, für deren Luxus ganze Vermögen ausgegeben wurden, bis zu den einfachen Weibern aus dem Volke in ihrer Nationaltracht. Und zwischen diese mengten sich in Afrika gekaufte Neger und zirkassische Sklavinnen, mit denen sich eine jede bessere Frau gerne umgab, Türken mit breitem Turban und Perser mit hohen Mützen, die nach Venedig gekommen waren, um ihre Stoffe an den Mann zu bringen; ferner Afrikaner, die Gewürze und ausländische Tiere verkauften, Niederländer und Ungarn, die in Venedig ihre heimatlichen Gesänge vortrugen.



Abb. 146.
Tizian, Bildnis eines Unbekannten (Florenz, Pittigalerie). (Alinari)

Dieses Volk von Seefahrern und Soldaten wußte in reine Wirklichkeit zu übersetzen, was die zügellose Phantasie des Poeten oder die orientalischen Fabeln von Tausendundeiner Nacht als überraschende unwahrscheinliche Einbildung oder göttlichen Traum hingestellt hätten.

Die Stadt erstand aus dem Wasser heraus, wuchs schnell, schmückte sich mit verführerischen Reizen und lebte ruhmreich. Noch heute, trotz ihrer Müdigkeit und Stille überwältigt einen jeden, der sie richtig zu sehen, über sie nachzudenken und sie zu lieben versteht, die verzehrende Aufregung wahrer Leidenschaft. Und wenn noch heute dem nach Schönheit, Licht und Farben lechzenden Auge nichts Großartigeres geboten werden kann, wie mußte sie erst den Bellini, Tizian und Veronese erscheinen, vor deren Blick sich die größten Ereignisse und Feste der Republik abspielten, sich alle möglichen Volksmassen bewegten, die Reichtümer der Welt aufhäuften! Da sammelten jene großen Künstler ihre Eindrücke mit festem, oft unbewußtem Eifer und gaben das Leben ihrer Zeit in gewaltigen Werken wieder und wurden uns so zu wuchtigen Zeugen einer Welt, die in ihrer Erschlaffung und Charakterlosigkeit notwendigerweise zugrunde ging.

Der umfassendste aller dieser Geister war Tizian, der Künstler, von dem man mit Fug sagen kann, er habe die Vielseitigkeit der venezianischen Schule zusammengefaßt und die „Stimmungen“ am besten dargestellt, so daß man ihn den „intimen Vertrauten der Natur“ nannte. Zwischen 1477 und 1480 in Pieve di Cadore geboren, starb er am 26. August 1576, lebte also etwas weniger als ein Jahrhundert, fast immer tätig. Sein Sinn für Wahrheit und Schönheit, die Liebe zu seiner Kunst und seine außerordentliche Leichtigkeit in der Ausführung machen ihn zu einem der ausgezeichnetsten Künstler der Welt. Man hat ganz mit Recht von ihm behauptet, daß, während er Giovanni Bellini, Giorgione und Palma alle in sich schließt, er zugleich der Vorläufer Tintorettos, Paolo Veroneses und Tiepolos sei. So nützt er die eigentlich ein halbes Jahrhundert vor ihm liegende Kunstentwicklung für sich aus und sein Einfluß reicht bis in die letzten Stunden venezianischer Kunst überhaupt.



Abb. 147. Bonifacio Veronese, Moses' Rettung aus dem Nil (Mailand, Brera). (Alinari)

Ganz wundervoll ist er in seinen heiligen Sujets ebenso wie in den heidnischen; Neuerer im Landschaftsbilde, wie unerreicht in Porträts (Abb. 146). In allem gibt er noch nicht Gesehenes und alles trägt eine persönliche Note. Tizians Überlegenheit beruht darin, daß er alle Wesen und Dinge mit wahrer Harmonie, mit göttlichem Zauber umhüllt. Was in Wirklichkeit nur fragmentarisch, losgelöst, umgrenzt ist, vereinigt und ergänzt er, indem er ihm eine glückliche Vollendung zukommen läßt. Das ist gewiß eine Hauptforderung der Kunst, aber niemand hat sie mit so



Abb. 148. Bonifacio Veronese, Gleichnis vom reichen Prasser (Venedig, Akademie). (Alinari)

viel ruhiger Sicherheit, mit natürlicherer und weiterer Durcharbeitung verstanden. Sein Genie vereinfacht Jegliches im höchsten Maße und er führt alles auf eine synthetische, verblüffende Einfachheit zurück. Deshalb ist für ihn nichts schwierig: das Heidentum und die ideale himmlische Schönheit, wie die kräftigste typische Alltagswelt. Allem wird er gerecht, indem er wuchtige Kontraste schafft, die von der bezaubernden Kraft der Kunst harmonisch beeinflußt sind. — Nachdem er in großen koloristischen Gegensätzen gemalt, beginnt er eine neue Manier, indem er Farbe auf Farbe setzt und sie auf der Leinwand vermengt, mit dem Pinsel verschiedenartigst bald zart, bald wuchtig, dann wieder in Streifen behandelt, ja er malt sogar oft, wie Palma Giovine erzählt, selbst mit den Fingern. In seiner ersten Periode malt Tizian wie Giorgione. Deshalb schwankt man bei manchen Bildern zwischen diesen zwei Namen, wie bei dem berühmten „Konzert" der Pittigalerie (Abb. 143), das wiewohl ein „Genrebild", doch durch die Tiefe der Auffassung zu direkt lyrischer Höhe sich emporschwingt. Der am Klavizimbel sitzende Mann entlockt den Saiten Harmonien, die in seiner Seele erklingen. Ganz versunken schweift er im unendlichen All der Musik umher, da naht sich ihm ein Mönch mit der Viole in der Hand, um mit ihm zu musizieren. Er will ihn aber in seiner begeisterten Hingabe an die süßen Harmonien nicht stören, und zögernd legt er ihm seine Hand auf die Schulter. Dieser wendet sich



Abb. 149. Giovanni Cariani, Auffindung des h. Kreuzes (Bergamo, Accademia Carrara). (Alinari)



Abb. 150. Lorenzo Lotto, Jungfrau und Heilige (Bergamo, S. Bernardino). (Alinari)

halb unbewußt zu ihm und fixiert ihn mit leuchtenden Augen, aber sein Geist scheint noch immer den dem Instrument entquellenden Harmonien zu folgen.

Der giorgionesken Periode gehören noch unter vielen anderen die Bilder „Amor sacro e profano“ der Galerie Borghese (Abb. 144) und „Jacopo Pesaro verehrt den heiligen Petrus“ der Antwerpener Galerie an. Eine neue Richtung seiner Kunst bezeichnet die gigantische „Assunta“ (Abb. 145), die er mit vierzig Jahren für die Frarikirche malte, ein Bild, neu in der Komposition wie in der Ausführung. Die Apostel unten am Boden schnellen förmlich in die Höhe bloß durch ihre Farben, während der Kranz der Engel auf mittlerer Höhe des Bildes in duftigen Farbentönen und zartfarbiger Perspektive schwebt. Man befindet sich hier nicht mehr in der geschlossenen und einheitlichen Komposition der früheren „Glorien“, sondern hier ist alles verschiedenartigstes Leben, wie der eine bewundernd dasteht, der andere schreit, spricht, hinweist oder singt, spielt oder betet. Zuerst gefiel das Bild weder den Mönchen, noch vielen Gläubigen. So erzählt Lodovico Dolce, und man versteht es, denn das Bild bedeutete ein zu heftiges und unerwartetes Abschwenken von der Tradition. Tizian blieb das Schicksal aller Reformatoren nicht erspart. Die Masse versteht oder vielmehr will nicht eine vom Gewöhnlichen abweichende Sache verstehen. Sie protestiert gegen Leute über ihrem geistigen Niveau und erkennt nur jene an, die erst nach großen Schwierigkeiten ihre Ideen der sich gegen Neuerungen abschließenden Menge aufgezwungen haben. Jedenfalls müssen wir in Tizian einen jener Triumphatoren der italienischen Kunst erblicken, die, wo immer sie gingen, unvergängliche Spuren ihres Schaffens zurückließen.

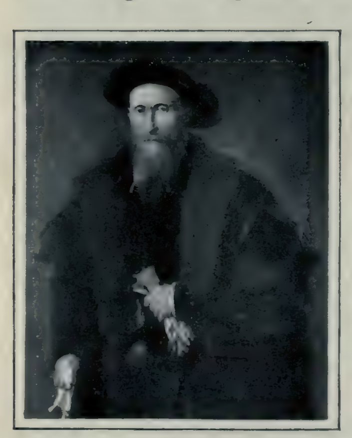


Abb. 151. Lorenzo Lotto, Bildnis eines Edelmanns (Mailand, Brera). (Alinari)

Er gibt der venezianischen Kunst ihr definitives Antlitz. Eine persönliche Note werden wir späterhin auch bei Tintoretto, Paolo Veronese und verschiedenen anderen bis zu Tiepolo hin konstatieren; aber die Formen, die Komposition, die Technik und die Methode nehmen von nun an von ihm aus ihre Richtung, genau wie das italienische, von Gioacchino Rossini begründete Melo-

drama im großen und ganzen so blieb, wie er es verstand, wenn auch Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti und Giuseppe Verdi kleine Änderungen an ihm vornahmen.



Abb. 152. Giovanni Cariani,
Bildnis des Giov. Benedetto da Caravaggio
(Bergamo, Accademia Carrara). (Alinari)

Schüler oder vielmehr Nachahmer von Palma Vecchio waren Bonifacio Veronese, Cariani und Lotto.

Bonifacio dei Pitati wurde im Jahre 1487 in Verona geboren und übersiedelte, erst achtzehn Jahre alt, nach Venedig. Dort heiratete er eine nahe Verwandte Antonio Palmas, der mit ihm mehrere Bilder malte. Dieser war in Serinalta um das Jahr 1514 geboren und starb nach 1575 in Venedig, wo er mit einem gewissen Battista, Giacomos Sohn, lange eine gemeinsame Werkstatt hatte und mittelmäßige Bilder schuf, die mit anderen des Polidoro da Lanzano, Domenico Biondo und Marcantonio, Bonifacios Sohn, unter den unsicheren Namen „Bonifacio II.“ und „Bonifacio III.“ beinahe immer zusammengefaßt wurden, Namen, die der Phantasie oder einem Irrtum entsprangen und schließlich sozusagen symbolisch für Bilder in der Art des Bonifacio dei Pitati wurden.

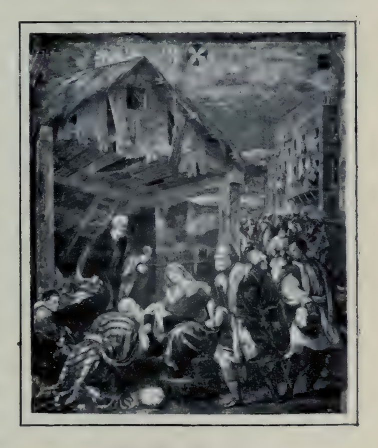


Abb. 153. Pordenone,
Anbetung der Magier
(Piacenza, S. Maria di Campagna). (Alinari)

Pitati war, man muß es billig zugeben, in seinen Kompositionen ausführlich und feurig und einer der fröhlichsten und glänzendsten Koloristen der berühmten venezianischen Schule, zugleich ein unübertroffener Schilderer des venezianischen Lebens, das er auf dem Scheinuntergrunde von biblischen Sujets behandelte. In seinem Bilde „Moses’ Rettung aus dem Nil“ (Abb. 147) in der Brera schildert er eine frohe September-

landpartie von Edeldamen, Rittern, Sängern, Pagen und Hofnarren; mit seinem Bilde „Gleichnis vom reichen Prasser“ (Abb. 148) führt er uns in die Villa eines venezianischen, mit Mätressen und Musikern schwelgenden Patriziers.

Giovanni Busi, Cariani genannt, aus Fuipiano im Bergamaskischen (1480?—1550?) ist weniger vornehm und prachtliebend und bevorzugt hellrötliche lichte Farben (Abb. 149). Er unterstützte Palma bei verschiedenen größeren Bildern, führte dessen „Drei Könige“ (jetzt in der Brera) zu Ende und zeigt in seinen Porträts (Abb. 152) eine Vornehmheit, die seinen Heiligenbildern fehlt. — Über ihm steht sein Zeitgenosse Lorenzo Lotto, der nicht, wie man lange glaubte, in Bergamo oder Treviso, sondern in Venedig geboren war (1480? bis 1556). Erst folgte er den Bahnen Alvise Vivarinis, den er aber breiter interpretiert; unter dem Einfluß von Giorgione und Palma Vecchio bewahrt er trotzdem seine Individualität, die in einem scharfen, kräftigen, ihm ganz eigenen Kolorit besteht, das man am ehesten bei Correggio wiederfindet. Er setzt, allerdings nicht immer glücklich, Figuren auf schiefen Boden, ist aber immer vortrefflich im Ausdruck, der mit seinem weichen, guten und religiös überzeugten Charakter harmoniert. Seine Fresken finden sich in Trescore Balneario im Oratorium der Grafen Suardi und an den Seiten des Monuments Onigo in S. Nicolò in Treviso; seine Bilder in ganz Europa und hauptsächlich in Bergamo (Abb. 150) und in den Marken, wo er lange lebte und (in Loreto) 1556 starb. Eine durch und durch fromme, die klösterliche Einsamkeit liebende Natur, hinterließ er nur religiöse Bilder voll asketischer Trauer und Porträts voll häuslicher Anmut oder hervorragendem Ernst, wie das Bild des Bischofs Bernardo de' Rossi im Museum von Neapel und den Mann mit dem roten Barte (Abb. 151) in der Brera, beide Bilder ersten



Abb. 154. Paris Bordone, Übergabe des Ringes des h. Markus an den Dogen (Venedig, Akademie).

Ranges. Schilderungen des verschwenderischen, lustigen und luxuriösen Lebens seiner Mitbürger schuf er nicht, und so bildet er auch hierin eine Ausnahme. — Hingegen exzellierte in letzterem Genre Paris Bordone aus Treviso (1500–1571), ein sehr fruchtbarer und ganz ungleichmäßiger Maler, den man gemeinhin der Schule Tizians zuschreibt, der aber eher Giorgiones und Palmas Bahnen folgt. Er behandelt mit brillanter Geläufigkeit hunderterlei verschiedene Themen, geht aber nicht tief und begnügt sich mit äußeren Effekten. — Seine Farbengebung ist kräftig, jedoch manchmal schreiend; seine Zeichnung kühn, doch hie und da unrichtig. Er brachte gerne in den Kleidern viele Kräuselfalten an, was schließlich bei ihm zur Manier wurde. Trotzdem erwies er sich in einigen Porträts und vor allem in der großen Leinwand in der venezianischen Galerie (Abb. 154) als echter Künstler. Dieses Bild ist sein Hauptwerk und eines der interessantesten der venezianischen Kunst überhaupt. Es stellt den Gondoliere vor, wie er dem Dogen den vom heiligen Markus in der Nacht erhaltenen Ring übergibt. Der Heilige ließ sich von ihm mit zwei anderen Heiligen aufs hohe Meer gegen ein von bösen Dämonen besetztes Schiff führen. Das Bild hat, wie man sieht, den sehr seltenen Vorzug eines neuen Themas. Die Fülle und der verschiedene Ausdruck der Personen, die Pracht der Kleider und der Architektur lenken durchaus nicht das Auge von den zwei Hauptgestalten ab. Licht und Kolorit verraten tizianischen Einfluß. Paris Bordone begründete jedoch keine Schule und hatte keine anderen Schüler als vielleicht Francesco Dominici, seinen Landsmann, der verschiedene Bildnisse



Abb. 155. Girolamo Savoldo, Madonna mit Heiligen (Mailand, Brera). (Alinari)



Abb. 156. Bernardino Licinio, Die Familie seines Bruders (Rom, Galerie Borghese). (Alinari)

und für die Kathedrale von Treviso eine durch Gebräuche und Architektur eigenartige Prozession schuf.



Abb. 157. Jacopo Bassano, Der Maler mit seiner Familie (Florenz, Uffizien). (Alinari)

Ein ernstes, ja großes Talent war Giovanni Antonio de' Corticelli, Pordenone genannt (1483 bis 1530), dessen Bilder eher von aufs äußerste getriebener Gewalt als, wie Vasari sagt, von liebenswürdiger Leutseligkeit zeugen. Seine Kraft zeigt sich mehr als in seinen Ölbildern in den Fresken, man vergleiche die ausgezeichneten Leistungen in der Kirche S. Maria di Campagna in Piacenza (Abb. 153), in Pordenone, Cremona und die weniger bekannten in Cortemaggiore. Schüler Alvise Vivarinis nahm er seine Entwicklung an der Farbenglut Giorgiones und Tizians. Seinerseits wurde er wieder Lehrer anderer, so Bernardino Licinios (tätig 1511—1549) aus Bergamo, der das Heiligenbild wenig liebte, hingegen das Genrebild und Porträt bevorzugte (Abb. 156), ferner Pomponio Amalteo (geb. zu Motta di Livenza 1505, gest. 1588), dessen viele Bilder sich in Obervenetien häufig finden, dann Francesco Beccaruzzi aus Conegliano und Polidoro Veneziano (1515—1575), der Pordenones, Tizians und Bonifacios Einfluß zeigt.

Abb. 158. Leandro Bassano, Detail aus dem Gemälde: Begegnung zwischen dem Dogen Sebastiano Ziani und Alexander III. (Venedig, Palazzo Ducale). (Alinari)

Zwischen die alte und neue venezianische Schule ist auch der Brescianer Girolamo Savoldo (1480? bis 1550?) einzureihen. Von der neuen Schule (Giorgione, Palma und Lotto) nahm er das kräftige Kolorit und die wuchtigen Gestalten, von der alten (Bonsignori und Bellini) die Bescheidenheit und Einfachheit, lauter Eigenschaften, die man am besten in dem großen Altarbilde der Brera (Abb. 155) sehen kann.

Den entgegengesetzten Weg schlug hingegen Andrea Meldolla, genannt lo Schiavone, weil er in Sebenico geboren war (1522 bis 1582), ein, da er von der Kraft eines Tizian und Giorgione sich in die zierlichen, spielerischen Details Parmigianinos verlor.

Von Savoldo abgesehen gab Brescia der venezianischen Kunst noch zwei hervorragende Maler: Girolamo Romani, Romanino genannt, und Alessandro Bonvicino, genannt Moretto. Da sie aber eine Brescianer Schule begründeten, werden wir erst später von ihnen reden, wenn wir das Kunstleben auch der anderen in den Voralpen gelegenen Städte besprechen. Hier wollen wir mit den Bassano zur rein venezianischen Malerei zurückkehren.



Abb. 159. Francesco Bassano, Der Papst überreicht dem Dogen das Schwert (Venedig, Palazzo Ducale). (Alinari)

Die Familie der Da Ponte, nach ihrem Heimatort Bassano genannt, zählte gleich der der Bellini, Carracci und Nasocchi, die ebenfalls aus Bassano stammten, sehr viele Maler.

Der älteste war Francesco (1470?—1540), der zur alten Schule gehört und hauptsächlich Montagna folgt. Sein Sohn ist Jacopo, der berühmteste der Bassano, Schüler Bonifacios dei Pitati, der mehr als achtzig Jahre alt 1592 starb und eine überaus große Zahl von Bildern hinterließ, die mit warmem, lebhaftem Vortrage häusliche Sujets (Abb. 157) und im Freien spielende Szenen behandeln, wobei er oft zum Scheine biblische Stoffe einflocht. Dessen Söhne Francesco (1548—1591), Giovanni Battista (1553—1613), Leandro (1558—1623) und Girolamo (1560 bis 1622) folgten mit verschiedener Kraft und Glück den Bahnen des Vaters. Francesco komponierte mit glücklicher Hand (Abb. 159), Leandro war gut im Porträt (Abb. 158), die zwei anderen Söhne schufen aber nichts anderes als Kopien von Bildern des Vaters. Ihre Schüler in Bassano waren Jacopo Apollonio (1584—1654), Giulio und Luca Martinelli, Antonio Scajario und Jacopo Guadagnini, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts blühten.

Indem wir uns den größeren Künstlern wieder zuwenden, begegnen wir gleich zwei durch Fleiß, reiche Komposition und Schnelligkeit der Pinselführung ganz ausgezeichneten Malern: Paolo

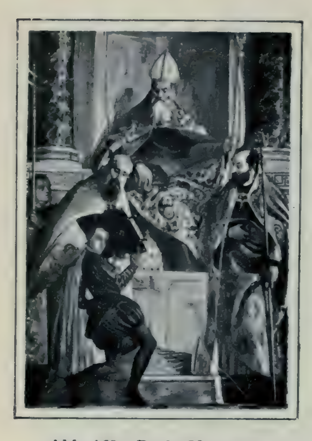


Abb. 160. Paolo Veronese, Der thronende h. Antonius zwischen dem h. Cornelius und h. Cyprianus (Mailand, Brera). (Alinari)

Caliari, allgemein Paolo Veronese genannt, und Jacopo Robusti, genannt Tintoretto.

„Du bist der Glanz der venezianischen Malerei," sagte Tizian zu Paolo, und da wenig später Annibale Carracci ihn „den ersten Mann der Welt" nannte, sagte Guido Reni, daß, wenn er sich eine eigene künstlerische Individualität hätte wählen können, er Paolo hätte sein wollen. Das sind vielleicht übertriebene Aussprüche, die aber doch die Größe jenes Künstlers kennzeichnen. Gleichzeitig mit Tintoretto setzte er dessen heftiger Leidenschaft eine ganz hervorragende heitere Ruhe entgegen. So entsprach er besser der frohen und prunkliebenden Natur der Venezianer seiner Zeit. Er nimmt alles Freudige und Strahlende in Natur und im täglichen Leben gerne auf. Der großartige Luxus in Gebäuden, Kleidern und Stoffen, die Darstellung von Konzerten, Festen, Prozessionen und Gelagen, die Schönheit der herrlichen Frauen voll Liebreiz und Wollust — dies alles harmoniert in einem ihm ganz eigenen Kolorit mit verschwommenen und opaken Tönen voll sonnigem, freudigem Relief, so daß er in der Malerei eine neue Epoche begründet, die bis jetzt in ihrer Vornehmheit nicht überholt ist.



Abb. 161. Paolo Veronese, Der Überfluß (Venedig, Akademie). (Alinari)

1528 in Verona geboren, wurde er dort von Antonio Badile unterrichtet, der in einem langen Leben (1480 bis 1560) sich vom alten Stile freimachte, seinem Pinsel Weichheit und Freiheit aufzwang. Hingegen beeinflußte Tizian den Paolo in der Komposition, besonders in den ersten vom letzteren in Venedig ausgeführten Heiligenbildern (Abb. 160). Später gewann er Freiheit und Individualität und schuf

große, für sich gedachte Leinwandbilder, wie er auch auf ihm zugewiesenen Flächen seine Ideen und Formen verkörperte. Das vierzackige, aus der Sala del Magistrato delle Biade weggenommene Bild mit Herkules und Ceres (nun in der Galerie, Abb. 161) und der Triumph oder die Apotheose von Venedig (Abb. 162) in der Decke des großen Saales des Palazzo Ducale sind unübertreffliche Beweise seines dekorativen Sinnes und der Fülle seines Talents.

Ein ihm besonders liebes, mit wahrer Leidenschaft behandeltes Thema waren Gastmähler. Es waren eher Gastmähler seiner Zeit als das Mahl in dem Hause des Pharisäers oder das Mahl im Hause des Levi (Brera und venezianische Galerie, Abb. 138) oder die Hochzeit von Kana (Louvre und Dresdener Galerie) oder das Abendmahl Gregors des Großen (Monteberico bei Vicenza).



Abb. 162. Paolo Veronese, Apotheose von Venedig (Venedig, Palazzo Ducale). (Alinari)

In diesen Bildern mit ihrem großen architektonischen Hintergrunde und einem kolossalen Luxus in Kleidern und Geräten führte er auch Tiere und Hofnarren vor, so daß er dem Tribunal des S. Uffizio verdächtig wurde, das in ihnen eine Verspottung des Christentums erblickte.

In den Werken Tintorettos, der zehn Jahre älter als Paolo war und sechs Jahre später als dieser, und zwar 1594, starb, finden wir ganz verschiedene, um nicht zu sagen direkt entgegengesetzte Elemente. Das helle und klare Kolorit Paolos wird bei Tintoretto dunkel und voll von Blitzen, als ob er alle seine Sujets im Dunkel und in Orkanen dargestellt hätte (Abb. 165); die ernste Würde Veroneses wird bei dem anderen zur Unruhe und zum Tumult, und mit Augenblicksschnelligkeit erfaßt er die Bewegung. Der prunkende Reichtum des ersteren wird Rauheit und Verachtung bei Tintoretto. Die „Annunciata“ Paolos ist eine Edelfrau, die Gabriel im kolonnadengeschmückten Garten empfängt, die Jacopos ein Weib aus dem Volke, die zwischen einfachen, rohen Möbeln im Hause des Tischlers beim Erscheinen des Engels erschrickt.

Die „Krippe“ Paolos erinnert an eine lichtvolle Hofszene, in der man die zwischen Tempelruinen versteckte Hütte nur schwer erkennt; hingegen ist die „Krippe“ Jacopos eher ein mystisches Ereignis, das sich im Heulager eines verfallenen Stalles abspielt. Das große Abendmahl Paolos zwischen den hohen und durchleuchteten Kolonnaden und den mit verziertem Linnen gedeckten Tischen, den herrlichen Gefässen, Schalen und Tellern wird bei Tintoretto eine ernste, feierliche Versammlung von Personen, die sich an einem mit Bauerlinnen gedeckten, rohgezimmerten Tische einfinden und sich bescheidenen Hausrates bedienen.

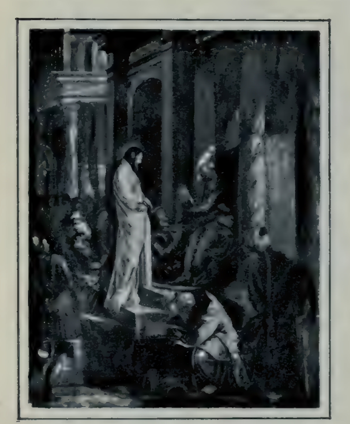


Abb. 163. Tintoretto, Christus vor Pilatus (Venedig, Scuola di S. Rocco). (Alinari)

Ganz trefflich nannte Vasari Jacopo „das gewaltigste Genie, das je die Malerei besessen . . ., überspannt, kapriziös, ohne Zaudern, schnell entschlossen“. Dann fährt er fort: „Manches Mal ließ er Skizzen als fertige Arbeiten zurück, Skizzen, die mit solcher Macht hingeworfen sind, daß man die Pinselstriche sieht, wie sie der Zufall oder die gewaltige Kraft eher als die wohlberechnete Zeichnung schuf“.

Er konnte nicht ohne Arbeit leben. War er vom Malen müde, so hielt er einen Moment inne, nahm ein Musikinstrument zur Hand und spielte. „Er mußte um jeden Preis arbeiten“, ob er nun gut oder schlecht bezahlt wurde oder ob er seine Werke verschenkte.

Die Mitglieder der Brüderschaft des heiligen Rochus, für deren Scuola er in einem eindrucksvollen Bilderzyklus (Abb. 163) das gewaltigste aller Kreuzigungsbilder schuf, hatte vor der definitiven Übernahme der großen Arbeit von ihm eine Skizze verlangt. Jacopo aber entwarf auf einer großen Leinwand gleich ein ganzes Bild. „Denn,“ so sagt Vasari, „er wurde ärgerlich, weil sie von ihm vorher nur eine Zeichnung und nicht gleich das fertige Bild verlangt hatten, und er erwiderte ihnen, daß dies seine Art zu zeichnen sei, und daß seine Entwürfe und Figuren so sein müßten, um niemanden zu hintergehen. Schließlich sagte er, daß sie, im Falle ihnen seine Arbeit nicht gefiele und sie dieselbe nicht bezahlen wollten, mit dem Bilde nach Belieben verfahren könnten und er es ihnen schenke.“ Man darf sich daher nicht wundern, daß ihm dasselbe geschah, was vorher Tizian mit seiner „Assunta“

erfahren hatte, daß nämlich sein kühnes und himmelstürmendes Bild nicht verstanden wurde. Fernerhin ist noch bekannt, daß die Brüderschaft von S. Marco sein Hauptwerk so sehr kritisierte,



Abb. 164. Tintoretto, Das Wunder des h. Markus (Venedig, Akademie). (Alinari)

daß er es voll Zorn in sein Atelier zurückbrachte und es erst zurückgab, als die öffentliche Meinung sich änderte und ganz für ihn Partei ergriff. Wir meinen mit diesen Worten sein Bild „das Wunder des heiligen Markus“ (Abb. 164), das in der venezianischen Galerie der Volksmenge und der herrlichen Lichteffekte wegen

viel bewundert wird. In diesem Bilde sah Burckhardt die Grenzen der venezianischen Malerei schon überschritten, Hippolyt Taine erkannte in ihm die Erfassung eines einzigen Momentes, wie ihn später nur Rubens zu malen verstand, und Blanc sah in ihm das größte Wunder venezianischer Farbengebung.

Literatur zu Kapitel VI

Giorgio Vasari, Vite. — Michiel, Notizia d'opere di disegno. — Baldinucci, Notizie di professori del disegno. — Lanzi, Storia pittorica. — Rosini, Storia della pittura italiana. — A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. — Meyer, Allg. Künstlerlexikon. — U. Thieme und F. Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler. — J. Burckhardt, Der Cicerone. — Morelli, Le opere dei Maestri italiani e della pittura italiana. — Berenson, North Italian Painters of the Renaissance. — Müntz, L'Art de la Renaissance. — Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. — Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. — Frizzoni, Le Gallerie dell' Accademia Carrara di Bergamo. — Ricci, La Pinacoteca di Brera. — Fr. Malaguzzi, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. — Sansovino, Venetia. — Moschini, Le ricche minere usw. — Zanotto, Pinacoteca dell' Accademia Veneta; Venezia e le sue lagune. — Ridolfi, Le maraviglie dell' Arte. — Selvatico e Lazari, Guida artistica di Venezia. — Berenson, The Venetian Painters; Venetian Painting, chiefly before Titian. — Molmenti, La pittura veneziana; I primi pittori veneziani; La storia di Venezia usw. Venezia. — Ludwig, Archival. Beiträge z. Gesch. der venez. Malerei. — Lionello Venturi, Pittura Veneziana. — Zimmermann, Die Landschaft in der venez. Malerei. — Schaeffer, Die Frau in der venez. Malerei. — Ludwig, Venez. Hausrat zur Zeit der Renaissance. — Giorgio Bernardini, Le Gallerie dei quadri di Rovigo, Treviso, Udine. — Pietro d'O. Paoletti, Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia. — Angelo Conti, Giorgione. Firenze 1894. — H. Cook, Giorgione. London 1900. — U. Monneret de Villard, Giorgione da Castelfranco. Bergamo 1904. — L. Justi, Giorgione. 2 Bde. Berlin 1908. — L. W. Schaufuss, Zur Beurteilung der Gemälde Giorgiones. Dresden 1874. — F. Wickhoff, Giorgiones Bilder z. röm. Heldengedichten. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XVI, 34. — G. Gronau, Kritische Studien zu Giorgione. Rep. f. Kunstw., 1908, 403, 503. — W. Schmidt, Zur Kenntnis Giorgiones. Ebenda, 1908, 115. — M. Boehn, Giorgione und Palma Vecchio. Bielefeld 1908. — Elia Fornoni, Notizie biografiche su Palma il Vecchio. Bergamo 1886. — Pasino Locatelli, Notizie intorno a Giacomo Palma il Vecchio. Bergamo 1890. — E. Fornoni, Palma il Vecchio. Bergamo 1901. — M. de Malastrie, Testament de Jacques Palma dit Palma Vecchio. Gaz. des Beaux Arts, 1, XXI, 391. — G. Frizzoni, Nuove rivelazioni intorno a Palma Vecchio. Rassegna d'Arte, 1906. — M. Hamel, Titien. Paris. — W. Borgann, Tizian. Hannover 1865. — A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, Tizian. Leipzig 1877. — G. Lafenestre, La vie et l'œuvre de Titien. Paris 1886. — C. Barfoed, Tiziano Vecellio. Kopenhagen 1889. — H. Knackfuss, Tizian. Bielefeld 1897. — O. Fischel, Tizian. Stuttgart 1907. — G. Gronau, Tizian. Berlin 1900. — G. Cantalamessa, Tiziano. Nuova Antologia, 1908. — G. Gronau, Tizian als Porträtmaler. Das Museum, V, 29. — Campori, Sebastien del Piombo et Ferrante de Gonzague. Gaz. des Beaux Arts, 1, XVIII, 336. — Milanesi, Les correspondants de Michelange. — J. Meyer, Das Frauenbildnis des Sebastiano del Piombo aus Schloß Blenheim. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., VII, 58. — G. Bernardini, Sebastiano del Piombo. Roma 1908. — P. D'Achiardi, Sebastiano del Piombo. Roma 1908. — O. Fischel, Sebastiano del Piombo. Das Museum, V, 37. — L. Sernagiotto, Discorso sopra il celebre pittore Bonifacio veneziano. Venezia 1883. — G. Ludwig, Bonifacio dei Pitati. Jahrb. der K. Pr. Kunsts., 1901. — L. Baillo e G. Biscaro, Della vita e delle opere di Paris Bordon. Treviso 1900. — L. Biscaro, Lorenzo Lotto a Treviso. Arte, 1898. — P. Gianuizzi, Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche. Nuova Rivista Misena, VII. — P. Gianuizzi, Le opere di Lorenzo Lotto e dei suoi discepoli marchigiani. Arte e Storia, 1894. — Libro dei conti di Lorenzo Lotto. Gallerie nazionali italiane, I. Roma 1894. — P. Locatelli, I dipinti di Lorenzo Lotto nell' oratorio Suardi. Bergamo 1891. — B. Berenson, Lorenzo Lotto. London 1901. — G. Frizzoni, Lorenzo Lotto pittore. Arch. stor. dell' Arte, 1896, IX, pp. 195, 427. — F. di Maniago, Elogio del Pordenone. Venezia 1826. — G. Campori, Il Pordenone in Ferrara. Modena 1866. — A. Corna, Storia ed arte in S. Maria di Campagna. Bergamo 1908. — Hadeln, Zum Œuvre Bernardino Licinios. Rep. f. Kunstw., XXXII, 182. — F. Zanotti, Cenni sulla vita di Andrea Meldolla detto Schiavone. Venezia 1833. — L. Pezzoli, Elogio di Andrea Schiavone. — P. M. Tua, Contributo all' elenco delle opere dei pittori da Ponte. Boll. del Museo Civico di Bassano, 1907. — L. Zottmann, Zur Kunst der Bassani. Straßburg 1908. — G. Gerola, Il primo pittore bas-

sanese Francesco da Ponte il Vecchio. Boll. del Museo Civico di Bassano, 1907; Un nuovo libro sull' arte dei Bassani. Ebenda, 1908. — Giov. Chiuppani, Una famiglia di pittori bassanesi: I Nasocchi. Ebenda, 1908—1909. — G. Biadego, Intorno a Paolo Veronese. Venezia 1899. — Ch. Yriarte, Paul Véronèse au palais ducal de Venise. Gaz. des Beaux Arts, 3, V, 5. — P. Lefort, Les peintures de Véronèse au Musée de Madrid. Ebenda, 3, III, 470. — Ch. Blanc, Les fresques de Véronèse au château de Masère près de Trévise. Ebenda, 2, XVII, 385. — A. Baschet, Paul Véronèse appelé au tribunal du Saint Office à Venise. Ebenda, 1, XXIII, 378. — P. Caliari, Paolo Veronese. Roma 1888. — R. Fry, Paolo Veronese. London 1903. — F. H. Meißner, Paolo Veronese. Bielefeld 1896. — C. Ridolfi, Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto. Venezia 1842. — Lacroix, Tintoret. Revue des Arts, XV, 361. Bruxelles 1862. — Galanti, Il Tintoretto. Atti dell' Accademia, Venezia 1876. — Janitschek, Tintoretto (Kunst und Künstler). Leipzig 1876. — Müntz, Tintoret. L'Artiste, IV. — M. de Malastrie, Testament de Jacopo Robusti dit Tintoretto. Gaz. des Beaux Arts, 1865, XIX, 96. — H. Thode, Tintoretto. Bielefeld 1901; Tintoretto, Kritische Studien über des Meisters Werke. Rep. f. Kunstw. XXIII, 427; XXIV, 7 u. 429; XXVII, 24. — Stoughton Holborn, Jacopo Robusti. London 1903. — G. Chiuppani, Per la biografia di Giorgione da Castelfranco. Boll. del Museo Civico di Bassano, VI, 1909. — G. Frizzoni, Di alcune opere di Giov. Cariani. Rassegna d'Arte, Januar 1910.



Abb. 165. Tintoretto, Grablegung Christi (Mailand, Brera).



Abb. 166. Palma Giovine, Das jüngste Gericht
(Venedig, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio). (Alinari)

KAPITEL VII

Venedig

Die venezianische Malerei vom 17. bis zum 19. Jahrhundert

Nach dem Tode Paolos und Tintorettos folgt in der venezianischen Kunst eine Periode mittelmäßiger Leistungen, die wir lieber eine Pause als eine Dekadenz nennen wollen, weil im Settecento die Kunst sich wieder beträchtlich hob. Die Maler des Seicento sind in Venedig ganz in der Tradition aufgegangen, so daß auf sie viel weniger als an anderen Orten der heftige Naturalismus des Caravaggio und der Eklektizismus der das ganze übrige Italien überschwemmenden Bolognesen Einfluß hatte. In ihrer sehr geringen dekorativen Einfachheit wie in der Komposition mußte die Kunst der letzteren den an die Prachtentfaltung ihrer großen Meister gewöhnten Venezianern kümmerlich und roh, um nicht zu sagen bäuerisch erscheinen und sie zogen deshalb die großen dichtgefüllten Bilder eines Domenico Robusti, des Sohnes von Tintoretto (1562 bis 1637), eines Jacopo Negretti, Palma Giovine genannt, und vieler Schüler oder Nachahmer von diesen oder Paolo Veroneses vor. Aber die Leistungen erschienen nicht mehr vom Genius belebt, der frühere Glanz der Szenerie wurde jetzt ein schwerfälliges Zurschautragen, die Mannigfaltigkeit und Fülle in den



Abb. 167. Dom. Tintoretto, Magdalena
(Rom, Galleria Capitolina). (Alinari)

Kompositionen ein Wirrwarr und Durcheinander, die Schnelligkeit der Technik war nicht mehr wie früher von gleich schnellen Ideen getragen. Wir wollen aber damit der venezianischen Kunst nicht alle Qualität absprechen. Ihr blieben noch immer die Fülle, der Luxus, der Mut, so daß die Keime, aus denen später die Malerei Piazzettas und Tiepolos gedieh, fruchtbar blieben.



Abb. 168. Domenico Teotocopulo (il Greco), Die Heilung des Blinden (Parma, Gemäldegalerie). (Alinari)

Domenico Tintoretto hat oft das kräftige väterliche Kolorit und ein direktes Beobachtungstalent, das ihn zur Schaffung guter Porträts befähigte, in welchem Fache auch seine Schwester Marietta (1560 bis 1590) sich auszeichnete. Seine „Magdalena“ in der kapitolinischen Galerie zu Rom (Abb. 167), die eigentlich ein Porträt ist, zieht viel mehr als die kolossalen historischen, mühsam hergestellten Bilder im Palazzo Ducale von Venedig die Blicke auf sich.

So bleibt er eigentlich der einzige tüchtige Schüler Tintorettos, weil der phantastische, leuchtende Teotocopulo, genannt il Greco (Abb. 168), sich von ihm abwandte. Teotocopulo begab sich 1575 nach Spanien, wo er 1625 starb. Geringer als Domenico sind Paolo Franceschi (1540—1596), Martin de Vos, Odoardo Fialletti von Bologna (gest. 1638 in Venedig) und die Nachahmer Cesare dalle Ninfe, Flaminio Floriano (tätig bis etwa 1604), Bertoli, Melchior Colonna (von dem man Nachrichten bis 1618 hat) usw. — Jacopo Negretti, genannt Palma Giovine (1544—1628), der Großneffe von Palma Vecchio, war der Sohn



Abb. 169. Palma Giovine, Allegorie auf die Liga von Cambrai (Venedig, Palazzo Ducale). (Alinari)



Abb. 170. Andrea Vicentino, Landung Heinrichs III. in Venedig (Venedig, Palazzo Ducale). (Alinari)

Giulias (einer nahen Verwandten von Bonifacio Veronese) und des schon erwähnten Antonio Palma. Die Malerei lernte er beim Vater und er begann dann Giorgione und Tizian zu kopieren. Später ging er nach Urbino und Rom, wo er acht Jahre blieb und Michelangelo, Raffael und Polidoro studierte. In seine Vaterstadt zurückgekehrt erschien er, der jetzt ganz in der römischen Kunst lebte, im Vergleich zu Paolo und Tintoretto schwach und kalt und hatte wenig Erfolg. Erst als er sich an Alessandro Vittoria anschloß kam er wieder in die Höhe. Dieser wurde von Paolo und Tintoretto nicht genug geschätzt und benützte Palmas Hilfe bei vielen Aufträgen.

Abb. 171. Matteo Ingoli, Das Abendmahl. Der h. Apollinaris und der h. Laurentius Giustiniani (Ravenna, Accad. delle Belle Arti).



Abb. 172. M. Ponzone, Der h. Georg, h. Hieronymus und h. Clemens (Venedig, S. Maria dell' Orto). (Alinari)

Unter dem Einflusse des Milieus entfernte sich Palma wieder von den römischen Theorien und kehrte zur großen betriebsamen venezianischen Kunst zurück (Abb. 166, 169). Er hatte aber nicht genug Begeisterung und höheren Geistesflug, so daß die Großartigkeit oft bei ihm Mangel an Maß und Schnelligkeit Nachlässigkeit wurde. Trotzdem verschafften ihm sein frisches Kolorit, ein gewisser dekorativer Sinn und vor allem die Schönheit seiner Dogenporträts Verehrer und Schüler. Unter die letzteren rechnet man gewöhnlich Marco Boschini (1613—1678), der auch als Poet und Autor der „Carta del navegar pittoresco" bekannt ist. Bei Palmas Tode zählte er aber erst fünfzehn Jahre. Jedenfalls muß man zu jenen, die ganz oder zum Teile direkt oder indirekt seine Manier nachahmten, verschiedene vom Glück begünstigte Künstler rechnen und unter ihnen vor allem den geistreichen und frischen Andrea Micheli, genannt il Vicentino (1539—1614), zählen. Seine großen Bilder: die Schlacht alle Curzolari und die Landung Heinrichs III. (Abb. 170) im Palazzo Ducale schließen ziemlich würdig den Zyklus der großen venezianischen Malerei, welche den Prunk und die ruhmreiche Geschichte der Serenissima verherrlichte. Mit den Bildern dieses letzteren verzierten die Bilder des Girolamo Gambaroto (gest. 1628), des Camillo Ballini (schon 1574 in Palmas Manier tätig), dann Pietro Longos und des Giulio dal Moro gegen Ende des Cinquecento die Säle des großen Rates und des Scrutinio in einem Stile, der von dem des Tintoretto, Paolo, der Bassano und des Palma Giovine nicht absticht.



Abb. 173. A. Vassilacchi-Aliense,
Die Übergabe von Brescia (Venedig, Palazzo Ducale).
(Alinari)



Abb. 174. Pietro Malombra,
Venedig empfängt die Bittsteller der Besiegten
(Venedig, Palazzo Ducale). (Alinari)

Von des letzteren Schülern sind noch zu erwähnen Giovanni Battista Novelli von Castelfranco (1578—1652), Jacopo Albarelli

(bis 1638 gehen Nachrichten von ihm), Ascanio Spineda von Treviso (1588 bis nach 1648), Pietro Malombra (1556—1618, Abb. 174, er liebte mit Volksmassen belebte Perspektiven), der etwas bedächtige und vornehme Girolamo Pilotto (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) und Leonardo Corona von Murano (1561 bis 1605), den Vittoria protegierte und der hie und da Tintoretto nachahmt.

Es folgten dann Corona der aus den Niederlanden stammende Baldassarre d'Anna (ist bis um 1639 tätig) und Santo Peranda (1566—1638), der mit den Jahren immer vollendeter und sorgfältiger wurde und zum Schüler den Dalmatiner Matteo Ponzone (tätig um 1633, Abb. 172) hatte, der seinerseits wieder Lehrer des Giovanni Carboncino wurde, dessen Blüte gegen das Ende des Seicento anzusetzen ist.



Abb. 175. Giovanni Contarini, Die Geburt der Jungfrau Maria (Venedig, Chiesa dei SS. Apostoli). (Alinari)

Pietro Damini von Castelfranco (geb. 1592, gest. an der Pest 1631) fertigte viele Kopien an und ahmte die großen Meister des Cinquecento mit festem Kolorit nach. So war auch Pietro Muttoni, genannt della Vecchia (1605 bis 1678), tätig, von dem viele Kartons für die Mosaiken von S. Marco, unter ihnen der Schmuggel des Leichnams des Heiligen und der Empfang in Venedig, stammen. Er wollte Giorgiones Farben nachahmen und dort wo er nicht in Übertreibung geriet, gelang ihm dies in einigen Kriegerköpfen.

Da die große venezianische Kunst von Giorgione bis Tintoretto allzu reich war an gewaltigen Leistungen, mußten oder konnten natürlich die geringeren Talente wie auch die Tüchtigeren sich nicht dem Einflusse eines Einzigen hingeben. Höchstens kann man sagen, daß Matteo Ingoli aus Ravenna (1587—1631, Abb. 171), Michele Parrasio und Gian Antonio Fasolo (1528—1572) sich stark zu Paolo Veronese hingezogen fühlten; Antonio Vassilacchi, genannt Aliense von Melos (1556—1629, Abb. 173), und durch ihn Carlo Ridolfi von Lonigo (1594—1658, besser als Historiker der Malerei, denn als Maler bekannt) zu Tintoretto neigen (Abb. 177), Giovanni Contarini (1549—1606), von dem die kräftige „Schlacht von Verona“ im Palazzo Ducale und die „Geburt der Madonna“ in SS. Apostoli (Abb. 175) stammt, zu Tizian

und, mit Übergehen von vielen anderen, Tiberio Tinelli (1586 bis 1638) zu Leandro Bassano neigen. Tinelli malte auch mit Glück Porträts (Abb. 176) und befand sich schließlich unter dem Einflusse van Dycks. Im Rufe geschickter Porträtmaler standen auch Girolamo Forabosco (man besitzt bis 1639 Nachrichten von ihm) und Pietro Bellotti (1625—1700).



Abb. 176. Tiberio Tinelli, Bildnis des Luigi Molin (Venedig, Akademie). (Alinari)

Während die der Lokaltradition getreu gebliebene venezianische Malerei ohne starke Talente in ihrer Manier dahinsiechte, zogen die großen ausländischen Künstler des Seicento von den Cinquecentisten, den wahren Wurzeln der neuen Malerei, die Elemente ihres neuen Aufschwunges. So wurden Rubens, van Dyck, Velasquez, einer nach dem anderen, von dem bezaubernden Reize der Stadt mächtig angezogen. Sie gingen dorthin, um zu bewundern und zu lernen, und ließen flüchtige Spuren ihres Aufenthaltes zurück. Andere Fremde hingegen blieben dort lange, genossen die große Freiheit, nahmen an den Festen und Jahrmärkten teil, wurden so beeinflußt und beeinflußten auch ihrerseits wieder andere.

Bernardo Strozzi, der Kapuziner oder „Genueser Priester“ genannt, brachte von Genua nach Venedig die breite und kräftige Manier des Rubens, hielt sich fern von dunklen Farben und blieb leuchtend und heiter; man vergleiche seinen „Heiligen Sebastian“ in S. Benedetto und den Erzengel in SS. Apostoli. Als tüchtiger Porträtmaler wetteiferte Strozzi mit den größten Niederländern und Spaniern und, gut gelitten, wurde ihm in Venedig der ehrenvolle Auftrag zuteil, mit Padovanino die Libreria auszumalen.



Abb. 177. Carlo Ridolfi, Anbetung der Magier (Venedig, S. Giovanni Elemosinario). (Alinari)

Große Porträtmaler waren außerdem Niccolò Renieri von Maubeuge (lebte lange in Venedig, wo er bis 1641 nachweisbar ist) und Giovanni Lys (geb. in Oldenburg, gest. 1629 in Venedig), der vortrefflich in der Darstellung des Nackten war. Diese beiden führten vlämische und holländische Technik in Venedig ein und besonders der letztere leistete mit seinem berühmten „San Girolamo“ bei den Tolentinern der Wiedergeburt der venezianischen Malerei im Settecento große Beihilfe. Auch der eher finstere Naturalismus Caravaggios und der geschickte ernste Eklektizismus der Bolognesen versuchten in die Lagune einzudringen und Venedig zu erobern, was ihnen schon im ganzen übrigen Italien geglückt war. So kamen nach Venedig und arbeiteten daselbst in der Mitte des Seicento Francesco Rusca aus Rom, der in Caravaggios Manier Kräftiges schuf, man vergleiche sein hervorragendes Altarbild in S. Pietro di Castello, dann Francesco Rosa aus Genua, von dem die kolossale, ungemein naturalistische Leinwand mit dem Wunder des heiligen Antonius in der Frarikirche stammt. Andere Maler dieser Richtung sind Girolamo Pellegrini, Römer und Caravaggio - Nachahmer, Pietro Ricchi aus Lucca, der Renis Schule entstammte, Gian Battista Langetti aus Genua, der aber Pietro da Cortona folgte, der Florentiner Sebastiano Mazzoni (gest. 1683), Matteo dei Pitocchi (gest. 1700), Luca Ferrari aus Reggio Emilia, Giovanni Battista Lorenzetti aus



Abb. 178. Pietro Liberi, Die Schlacht an den Dardanellen (Venedig, Palazzo Ducale). (Alinari)

Abb. 179. Padovanino, Triumph der Venus (Bergamo, Accademia Carrara). (Alinari)

Verona (1582–1658) und andere. — Vielleicht der Tüchtigste unter all diesen Naturalisten, die in Venedig im ganzen Seicento schwer kämpften, war Carl Loth (1632—1698) aus München, der zu Lebzeiten sehr geachtet wurde und, wie man erzählt, für sein schönes Bild „Christi Geburt" in S. Silvestro hundert ungarische Goldstücke erhielt. Luca Giordano hinterließ Proben seiner großen venezianischen Tätigkeit in den Bildern der Salutekirche und in vielen Palastmalereien, die in vorlauten, schreienden Farben gehalten sind und besonders Federico Cervelli (tätig 1663—1690) aus Mailand, den Lehrer Sebastiano Riccis, beeinflußten.



Abb. 180. Antonio Zanchi, Die Pest vom Jahr 1630 (Venedig, Scuola di S. Rocco).

Wiewohl auf diese Weise viele neue und untereinander nicht harmonisierende Strömungen die Lokaltradition störend unterbrachen, blieben die Venezianer diesen Versuchen gegenüber im allgemeinen doch fremd, ja sogar feindlich gesinnt. Eine Ausnahme machen nur oder fast nur Ottavio Angarano (tätig um 1670), Stefano Paoluzzi (tätig um 1660) und Sebastiano Bombelli (1625, gest. nach 1716). Letzterer folgte erst dem Guercino, verließ ihn aber bald und kehrte reuig zu Paolo zurück, der immer gleich Tintoretto die Herzen der Fremden bezwang, die für kurze Zeit sich in Venedig aufhielten oder sich unter den Wundern Venedigs dauernd niederließen.

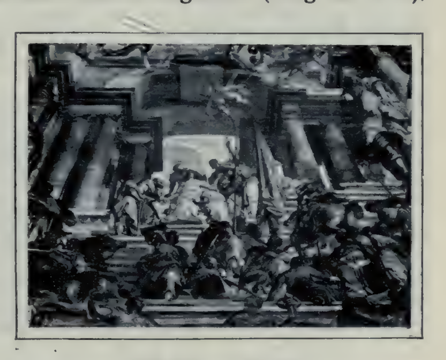


Abb. 181. A. Fumiani, Detail der Deckenmalerei in S. Pantaleone in Venedig. (Alinari)

Genau in der Mitte des Seicento starb in Venedig sechzig Jahre alt ein Maler, der sich unter seinen Zeitgenossen durch ein großes Wissen, Vielseitigkeit und offenkundige Rückkehr zu Tizian auszeichnete. Es

war dies Alessandro Varotari, genannt Padovanino, weil er als Sohn eines veronesischen in Padua ansässigen Malers Dario in der letzteren Stadt geboren war. Man sagte von ihm, daß er alle von Tizian behandelten Themen gut durchführen konnte: die anmutigen Sujets behandelte er mit Lieblichkeit (Abb. 179), die kräftigen mit Gewalt, die heroischen mit wahrer Größe. Sicher ist jedenfalls, daß die Mannigfaltigkeit, Lebhaftigkeit und Gelehrsamkeit seiner Bilder — man vergleiche besonders die „Hochzeit von Kana" in der Akademie und in der Carminikirche seinen „heiligen Liberale, der die Verdammten rettet" — wie eine Zusammenfassung der venezianischen malerischen Vergangenheit und eine Vorbereitung ihrer Zukunft erscheint.



Abb. 182. Gregorio Lazzarini, Carità di S. Lorenzo Giustiniani (Venedig, S. Pietro in Castello). (Alinari)

Denn das steht fest: die gewandte Eleganz seiner Gestalten, die Weichheit der Ausführung, die verschiedenartigen Verkürzungen der Figuren und die mit Verständnis angebrachte Architektur kündigen die Neuerungen an, welche, auf den großen Stamm der Kunst des Cinquecento gepfropft, ein Jahrhundert später den herrlichen Tiepolo hervorbringen. Einen schüchternen Nachklang Varotaris bemerken wir in seinen Schülern Bartolomeo Scaligero aus Padua, Giov. Battista Rossi aus Rovigo (1627? bis 1680?), Giulio Carpioni (1611 bis 1674), der eine ihm ganz eigene Farbengebung voll von Kontrasten von Frische und Flauheit zeigt. Ein anderer noch besserer Schüler war Pietro Liberi (1605—1687) aus Padua (von



Abb. 183. Andrea Celesti, Das goldene Kalb (Venedig, Palazzo Ducale). (Alinari)

ihm stammt die Schlacht an den Dardanellen im Palazzo Ducale, Abb. 178), der die aus Raffaels und Michelangelos Bildern in Rom und Correggios in Parma gewonnenen Eindrücke gut zu verwerten wußte, ohne daß er seine Individualität aufgab. Sein Kolorit ist sehr angenehm infolge eines fröhlichen, wenn auch manierierten Rots, mit dem er oft seine liebreizenden Gestalten konturierte. Diese Zierlichkeit wußte Niccolò Bambini (1651 bis 1736) nachzuahmen; er blieb aber in der Farbengebung schwach. Nicht bloß mit ihm und Padovanino bereitete sich in Venedig die berühmte Settecentokunst vor und die vorlaute Nichtigkeit der von der Mythologie so reich gelieferten Sujets begann sich jetzt immer fester zu behaupten.



Abb. 184. Sebastiano Ricci, Pius V. und Heilige (Venedig, Jesuitenkirche). (Alinari)

Es wäre aussichtslos, nun den mittelmäßigen Malern nachzugehen. Die Menge der fremden Maler, die ihre Manier aufzwingen oder an der großen venezianischen Kunst lernen wollten, und das verschiedene Entgegenkommen oder der Widerstand der dort Einheimischen erzeugten einen kräftigen Kampf, der sich in der Unbestimmtheit einer ganz ungleichartigen und mittelmäßigen Richtung äußerte. In dieser zeichnete sich aber Antonio Zanchi von Este (1639—1722) aus, der, noch treu den alten Meistern, herb und tüchtig in der Zeichnung und Komposition (Abb. 180) war. Von ihm stammen die mit Pietro Negri im Treppenhaus der Scuola di S. Rocco gemalten erschütternden Allegorien der Pest von 1630. In diese Reihe gehören noch Antonio Fumiani (1643—1710), phantastisch und eindrucksvoll, wenngleich dunkel und verschwommen in dem Deckenbilde von S. Pantaleone (Abb. 181), Andrea Celesti (1637—1706), der, wie man sagt, abwechslungsreich in der Farbe gewesen wäre, wenn er nicht schlechte ölige Grundfarben, welche seine Bilder verdunkelten, benützt hätte (Abb. 183) und Niccolò Cassana (1659—1714), der, einer zahlreichen Malerfamilie entstammend, Porträts und Bacchanale voll feurigen Kolorits schuf.

Mit ihnen hört der Sturm auf und es tritt wieder Ruhe ein; die Kunst beginnt neu zu leuchten und anmutig zu werden. Gregorio Lazzarini (1654—1740) führt vom Seicento zum herrlichen Settecento hinüber mit einer oft starken und heiteren Palette,



Abb. 185. G. B. Pittoni, Büßende Magdalena.

mit reizvoll feiner Zeichnung und vor allem mit lebhafter, von den bei einigen seiner Vorgänger sehr beliebten manierierten Verdrehungen freien Komposition, so daß er sogar manchesmal ein wenig akademisch kalt wurde. Man vergleiche z. B. seine „Carità di S. Lorenzo Giustiniani" (Abb. 182).

Lazzarini hatte viele Schüler, so Giuseppe Camerata (1668—1762), Silvestro Manaigo (1670—1734) und, wie man sagt, sogar Tiepolo selbst, der freilich kräftigere Vorgänger in anderen Künstlern voll Phantasie und kühnem Wagen hatte. Sebastiano Ricci (1660 bis 1734) aus Belluno, schon von Natur aus zum Maler bestimmt (Abb. 184), fähig, die verschiedensten Richtungen in sich aufzunehmen, in Venedig Schüler Cervellis, dann in der Lombardei Nachahmer des phantastischen Magnasco, in Bologna des Cignani, wußte mit großer Geschicklichkeit die Schlager der alten Venezianer wie des Correggio zu benützen. Reich und mannigfaltig in seiner Farbengebung, besonders nachdem er auf seinen Reisen die vlämischen und holländischen Meister gesehen hatte, malte er in Venedig viele und große, leider verlorengegangene Bilder und hinterließ, überall hoch in Ehren gehalten, prunkvolle Malereien in Schönbrunn bei Wien und Hampton Court. Von ihm stammt der Karton zum schönen Mosaik auf der Fassade der Markuskirche: die venezianischen Behörden beten am Leichname des heiligen Markus.



Abb. 186. G. B. Piazzetta, Verklärung des h. Dominikus (Venedig, SS. Giovanni e Paolo). (Alinari)

Der vornehme und schmiegsame Gian Battista Pittoni (1687—1767) war eine Individualität im Erfassen schneller Bewegungen; manchmal ist er etwas affektiert, hat aber im Kolorit Geschmack. Das macht ihn noch heute sehr genießbar

(Abb. 185). Sein viel gelobtes Bild, die Vermehrung der Brote und Fische, das man lange verloren glaubte, befindet sich nun in der Sakristei von S. Stefano. Den lebhaften, aber etwas minutiösen Jacopo Amigoni (1675 bis 1752) kann man besser als in Venedig im Auslande studieren. Denn er arbeitete lange in Deutschland, London und schließlich in Spanien, wo er als Hofmaler starb.



Abb. 187. G. B. Piazzetta, Die Wahrsagerin (Venedig, Akademie). (Alinari)

Viele venezianische Maler des Anfanges des Settecento exzellierten in großen, theatralisch imposanten, sehr dekorativen Bildern. Hier ist Antonio Molinari (geb. 1665, ist 1727 noch am Leben) zu erwähnen. Von ihm stammt in dem Saale der Libreria der „Triumph der Bundeslade", einst in der Corpus Dominikirche, und in S. Pantaleone eine andere großartige Komposition. Dann kommen Girolamo Brusaferro (1700—1760) und Santo Piatti (1687? bis 1747) mit ihren großen Bildern in S. Moisè, Antonio Trevisani (1753 noch am Leben), Gaspare Diziani (1690—1763), Schüler Riccis, auch als Szenograph hervorragend, Giovanni Antonio Pellegrini (1675—1741), der von den Höfen Europas eingeladen, viel in Europa herumreiste und in Paris den berühmten Saal des Mississippi mit mehr als hundert Figuren ausmalte. Noch mehr als von Lazzarini, dem vorsichtigen Meister, von Ricci und von anderen von uns schon genannten schwülstigen Malern lernte Tiepolo von dem kräftigen Piazzetta, der der venezianischen Malerei des Settecento Kraft und Stärke verlieh.



Abb. 188. Rosalba Carriera, Bildnis der Henriette von Modena (Florenz, Uffizien). (Giani)

Gian Battista Piazzetta (1682 bis 1754) arbeitete zuerst unter seinem Vater Jacopo in Skulptur und speziell in der Holzschnitzerei. Dann begann er zu malen und lernte anfangs unter dem Bolognesen Giuseppe Crespi malen. Dessen Vor-

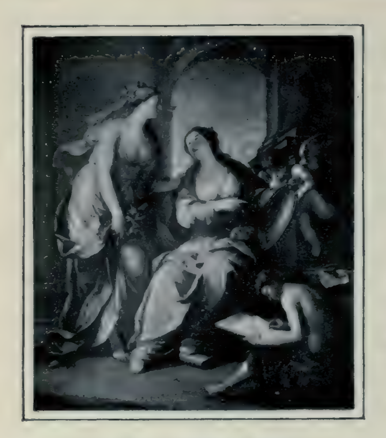


Abb. 189. Domenico Maggiotto, Die Malerei (Venedig, Akademie).

liebe für Licht- und Schattenkontraste übertrieb er ein wenig und brachte viele Silbertöne dort an, wo die alten Venezianer viel Gold verwendet hatten (Abb. 187). In der Zeichnung, seinen Kupfern und in kleinen Bildern ist er sehr geschmackvoll. Auch in seinen großen Kompositionen, wie in der „Enthauptung des heiligen Johannes des Täufers“ in Padua und in seinem „Triumph des heiligen Dominikus“ in der Kirche SS. Giovanni e Paolo in Venedig (Abb. 186), ist er nicht so schwach wie manche meinen.

Giuseppe Angeli (1709 bis 1798), von dem die liebliche „Empfängnis Mariae“ in der Frari stammt, der Dalmatiner Federico Bencovich, der ein schönes, früher dem Piazzetta zugeschriebenes Bild in S. Sebastiano malte, Domenico Maggiotto (1729—1798, Abb. 189), Antonio Marieschi aus Chioggia, Francesco Palazzo (1683—1753) — sie alle leisteten Piazzetta Gefolgschaft bis zuletzt Tiepolo sie in seine Kreise zog. Aus diesem Kreise stammen



Abb. 190. Pietro Longhi, Der Wahrsager (Venedig, Akademie). (Alinari)



Abb. 191. Pietro Longhi, Der Tanzmeister (Venedig, Akademie). (Alinari)

Fabio Canal (1707—1767) und später Giovanni Battista Canal (1745—1825), die eine große Zahl von Kirchen in der Provinz von Treviso mit Fresken ausmalten, ferner Giambattista Crosato (gest. 1756), der in den königlichen piemontesischen Schlössern malte, Francesco Fontebasso (1709—1769), der am russischen Hofe mehrere Deckenbilder schuf. Hierher gehören auch Jacopo Marieschi (1711 bis 1794), ein gefälliges, dekoratives Talent wie Giacomo Guarana (1720 bis 1796), dessen Kuppelbilder in der byzantinischen Kirche S. Vitale von Ravenna jedoch disharmonisch wirken, dessen Sohn Vincenzo und viele andere, die durch ihre Entfernung von Gian Battista Tiepolo, dem wahren Regenerator Venedigs, an Kraft und Schönheit einbüßten. Hingegen erheben sich durch die nahe Verbindung mit dem Vater dessen Söhne über alle. Dies sind Giovanni Domenico (1727—1804) und Lorenzo (1736—1772), deren erster mit Kraft einige sonst dem Vater zugeschriebene Bilder malte, während der letztere als tüchtiger Kupferstecher sich einen Namen machte.



Abb. 192. Luca Carlevaris, Ansicht von Venedig (Rom, Galleria Nazionale).

Während die große dekorative, nachher zu besprechende Malerei des G. B. Tiepolo triumphierte, blühten in Venedig noch andere Kunstrichtungen, so das Porträt, in dem als tüchtiger Reformator der schon erwähnte Sebastiano Bombelli von Udine gilt, der Lehrer des bekannten Vittore Ghislandi (1655—1743) aus Bergamo, nach dem heimatlichen, von ihm einst bewohnten Kloster Fra' da Galgario, sonst auch



Abb. 193. Canaletto, Der Gesandte Cesareo Conte di Bolagno begibt sich zur ersten Audienz in den Palazzo Ducale (Mailand, Palazzo Sormani).

Fra' Paolotto genannt. Von gutem Geschmack, Realist und in der Technik seiner berühmten Lackfarben neu, wurde er Lehrer des Bartolomeo Nazzari, seines Landsmannes, den er im Porträtmalen unterrichtete. Eine kostbare Spezialität sind die Pastellporträts der Rosalba Carriera (1675—1758), die in ihrer beifälligen, etwas verschwommenen Anmut in halb Europa sehr in Mode waren (Abb. 188). Voll Leben und ungekünstelt sind die Porträts des Pietro Longhi (1702—1785), aber noch besser die oft lebensgroßen seines Sohnes Alessandro (1733—1813). Man vergleiche das geradezu ausgezeichnete Porträt eines vornehmen Venezianers (Seeoffiziers?) im Museum von Padua. Auch Domenico Pellegrini (1759—1840) zeichnete sich im Porträt aus. Sein Porträt des berühmten Kupferstechers Francesco Bartolozzi hielt man für eine Schöpfung des Romney oder Reynolds. Pietro Longhi ist in der Genremalerei sehr anmutig und wird so der genialste Erzähler des eigentlichen venezianischen Lebens in einer großen Zahl interessanter kleiner Bilder, in denen der Geist eines Goldoni lebt (Abb. 190 und 191).



Abb. 194. Francesco Guardi, Der Canal Grande (Mailand, Brera). (Alinari)

Eine größere Bedeutung hatten in jenen Tagen die vielen Landschafter, deren jetzt viel gesuchte Werke im Preise sehr gestiegen sind. Sie beherrschten zugleich die Schönheit der Zeichnung wie die Perspektive und das Kolorit.

Übrigens fußten sie eigentlich auf einer mehr als anderswo bodenständigen Tradition. Schon seit Jacopo Bellini sehen wir die große Vorliebe für Landschaft und Architektur. Diese wurde noch viel mehr gepflegt von seinem Sohn Gentile, Vittore Carpaccio und



Abb. 195. Bellotto, Die Piazzetta in Venedig (Rom, Galleria Nazionale).

anderen Malern, die uns mit fast moderner Gewissenhaftigkeit das Aussehen vieler Plätze oder Gäßchen, Kirchen oder Kanäle von Venedig aufbewahrten. Diese Vorliebe für die Wirklichkeit tritt dann bei Giorgione und Tizian zurück, nimmt aber dafür einen phantastischen, breit poetischen Ausdruck an, während die architektonischen Motive bei Paolo Veronese immer mehr an Platz gewinnen und sich bis ans Ende des Seicento mit immer neuen Effekten bereichern. Wenn man von den bei den alten Schulen mehr oder weniger beliebten architektonischen Perspektiven absieht, so ist es doch sicher, daß mit sehr wenigen Ausnahmen in eben denselben alten Schulen realistische Städteansichten oder Teile derselben nur selten dargestellt wurden. Die frühesten dieser neuen Richtung, und zwar Luca Carlevaris von Udine (1665—1718, Abb. 192), Michele Marieschi (gest. 1743) und Antonio Visentini (1688—1782), alle Maler und Kupferstecher zugleich, sind, wenn sie auch frisch und anmutig malten, doch nicht die berühmtesten.



Abb. 196. Francesco Zuccarelli, Landschaft (Bergamo, Accademia Carrara).

Ihr Ruf ist durch das glänzende Dreigestirn Canal, Guardi und Bellotto verdunkelt. Antonio Canal, Canaletto genannt (1697—1768), Sohn des Theaterdekorationsmalers Bernardo, malte schon frühzeitig Landschaften und Perspektiven. Er kam nach Rom und malte daselbst antike Ruinen. Dann kehrte er nach Venedig zurück und gab mit Leidenschaft die schönsten und am meisten pittoresken Teile der Stadt wieder, indem er sie in verschiedenen Lichteffekten erfaßte, in jenem Lichte, das ganz eigenartig in jener Stadt ist, in der das Wasser die Farben der von Menschenhand geschaffenen Werke und der Natur verschmilzt und widerspiegelt. Schon allein zwei seiner Bilder im Palazzo Sormani in Mailand (Abb. 193) und die „Scuola di San Rocco“ in der Londoner National-Galerie würden seinen Ruf als großer Maler begründen. Die kräftige Sonne, die zarten Nebelschleier, die leichten Schatten seiner Bilder sind der Natur gut abgelauscht. Hingegen hatte Francesco Guardi (1712—1793) eine ganz persönliche Note, die wir mit dem Ausdruck „Perlmutterglanz“ bezeichnen wollen.

Unter seinem Pinsel wird alles irisierend und bewegt (Abb. 194). Er braucht nicht die Genauigkeit Canals und die noch größere Gewissenhaftigkeit Bellottos und ist doch sicher. Leichte Winterschauer, Gewitterfinsternis hinter von flammenden Sonnenstrahlen beleuchteten Gebäuden, Dunkelheit, in der die Umrisse der Gestalten sich verwischen — dies alles verleiht seinen Bildern eine bezaubernde Vielseitigkeit. Oft setzt er in einen langen Portikus nur drei oder vier belichtete Bogen oder wirft seine Lichter auf eine einzige Palastecke, als wie wenn die Begründung seiner Schatten von dem verschiedenen Wechsel der Wolken und nicht von den benachbarten Gebäuden abhinge. Dem opaken Golde folgt das Silber, dem Silber eine Abstufung von Irisierungen, so daß seine Leistung wahrhaft wie die Muscheln als ein Produkt des Meeres erscheint. Seine Gestalten oder vielmehr seine äußerst flüchtig hingehauchten Skizzen von Figuren sind mit ihren flatternden, elegant quer übergeworfenen Gewändern viel besser als die der anderen Maler.

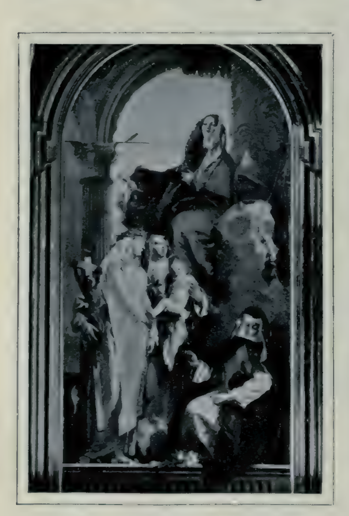


Abb. 197. Tiepolo, Thronende Madonna und Heilige (Venedig, Jesuitenkirche). (Alinari)

Geringer als Canal und Guardi, aber doch sehr geschickt ist Bernardo Bellotto (1720—1780). Ja, in der Perspektive ist er tüchtiger und genauer, freilich eben deswegen auch weniger poetisch. Er malt die Architektur mit strenger Gewissenhaftigkeit (Abb. 195); eine jede korrekt gezeichnete Säule oder einen jeden Pilaster belebt er mit lebhaftem Lichte, und mit dieser Exaktheit malt er auch entfernter liegende Gebäude und verliert so viel von der bei Canal bewunderten Transparenz. Seine Gestalten malt er mit kräftigen und freien Farben.

So wirkt die Perspektive Bellottos zeichnerisch, die Canals luftig, die Guardis sentimental.

Der gewaltige Erfolg ihrer Bilder verführte viele zur Nachahmung, so daß sich eine große Produktion bis zur Dutzendware hinab entwickelte.

In phantastischen Landschaften und Marinen zeichnete sich Marco Ricci (1676—1729), Neffe Sebastianos, aus, dann wurde Francesco Zuccarelli (1704—1788) aus Toskana beim Publikum sehr

beliebt. Er bildete sich in Venedig aus, ging dann nach London, wo er mit seinen frischen und leuchtenden Landschaften und den französisch eleganten Gestalten, die er auf seinen Bildern (Abb. 196) und oft auch auf denen Bellottos und anderer Maler anbrachte, viel Geld erwarb.



Abb. 198. Tiepolo, Christus auf dem Weg zum Kalvarienberge (Venedig, S. Alvise). (Alinari)

Giuseppe Zais (gest. 1784) war sein Nachahmer, und als letzten Jünger hatte Canaletto noch im 19. Jahrhundert Ippolito Caffi (1809—1866), der in der Schlacht bei Lissa umkam.

Andere glänzende Talente bildeten sich an der venezianischen Perspektivmalerei, so z. B. Gian Battista Piranesi (1720—1778), der seine Vaterstadt verließ, nach Rom übersiedelte und dort als Kupferstecher berühmt wurde. Er hinterließ durch Kraft und



Abb. 199. Francesco Hayez, Der Kuß (Mailand, Musei del Castello). (Anderson)

Tiefe bewundernswerte Kupfer, in denen er die wichtigsten Ruinen Roms wiedergab.

In der Radierung unübertrefflich ist Marco Pitteri (1703—1786), der durch seine Kunst den Bildern minderer Maler und den Köpfen Piazzettas Geist und Leben einhaucht. In Venedig gibt es nun eine ganze Schule tüchtiger Kupferstecher, von denen der Florentiner Bartolozzi vor seinem Weggang nach London viel lernte. Zu dieser Schule gehören die Bassanesen Teodoro Viero (1740—1800) und Giovanni Volpato (1733—1803) und andere. Francesco Novelli (1776—1836) ist hier wegen seines dem Mantegna und Rembrandt gewidmeten Studiums zu erwähnen. Die Kupfer dieser letzteren ahmte er nach und fälschte sie geschickt. Antonio Maria Zanetti (1720—1778) war im Kupferstich mehr als wie er selbst glaubte ein bloßer Dilettant, dabei ein vortrefflicher, sehr geschmackvoller Kritiker der venezianischen Malerei.

Das größte Genie des venezianischen Settecento, ja sogar des ganzen italienischen Settecento, war Gian Battista Tiepolo (1693 bis 1770), in dem die ganze große Kunst Venedigs sich noch einmal ermannt und aufleuchtet. Sein Kolorit rührt von Paolo Veronese her; die Kühnheit des Helldunkels von Piazzetta. Neigung zum dekorativen Typus wird schon in den Zimmermalern und Dekorateuren des Seicento und des Anfangs des Settecento bei einigen schon erwähnten Venezianern kenntlich. Das ist der Fall auch bei Andrea Pozzi aus Trient (1642—1709), durch den die architektonische und figurale Perspektive einen außerordentlich hohen Grad errang. Tiepolo aber bereichert alles mit großem persönlichem Geschmack



Abb. 200. Canova, Grabmal Klemens' XIII. (Rom, Peterskirche). (Alinari)

und Lebhaftigkeit, indem er auch die Effekte der zu seiner Zeit so berühmten sogenannten Theatermaschinerien benützt. Er besitzt eine schnelle Phantasie und Ausführung und entwirft seine Kompositionen mit einer seltenen malerischen Geschicklichkeit. Mit einem Wort: er goß nicht erst mühsam suchend seine Ideen in eine Form, sondern schuf alles gleich plastisch. Daher rührt seine verblüffende Leichtigkeit überraschender Licht- und Schatteneffekte, verschwimmender und wieder lebhafter Farben — lauter Kontraste, die bei ihm von selbst kommen, spontan wirken und der Handlung einen dramatischen Beigeschmack geben. Außerdem ist der Zauber seines Kolorits ein weiterer seiner Vorzüge. Das Kolorit Paolos, der ihn am meisten beeinflußte, ist vornehmer und zeigt gleichmäßigere, diffuse Töne. Tiepolo verstärkte es noch durch Kontraste. Was er durch das Helldunkel erreichte, tat er durch Farbe überhaupt. Es ist derselbe Vorgang, dasselbe System der Gegensätze. Die Kraft, welche die Lichter im Wechsel der Schatten gewinnen, ist dieselbe, welche lebhafte Farben im Wechsel tiefer und matter Farben erreichen.



Abb. 201. Canova, Pauline Borghese (Rom, Galerie Borghese). (Anderson)

Sein Leben war ein Leben reich an Arbeit. Er schmückte Villen, Paläste und Kirchen, malte Altarbilder und kleine Gemälde, behandelte heilige (Abb. 197, 198), historische, allegorische, mythologische und humoristische Sujets. Die Fürsten ganz Europas rissen sich um ihn, als ob sein Jahrhundert die Vorahnung gehabt hätte, Tiepolo sei der letzte der Großen und es sich deshalb eine Arbeit von ihm habe sichern wollen.

Von Venedig und Venetien ging er nach Würzburg, von Mailand nach Madrid, wo er im Kampfe mit dem Neuklassizismus eines Raffael Mengs den letzten Triumph barocker Kunst bezeichnet. — So beleuchtet die große Flamme seiner Malerei die letzten Tage des schon verfallenen Venedigs, als wollte es seinen edlen Stolz mit einem letzten Sonnenstrahl trösten. Noch ein letzter leuchtender Funke, dann erstirbt die Flamme, und das politische

Geschick scheint ihr mit gleichem Herzschlage zu folgen. Nun folgt Dekadenz und Einsamkeit. Auf den Stufen, die zu den Kanälen hinabführen, Seealgen; graue Flechten überziehen Statuen und Mauern. Ein jeder Laut, wie Alfred Meißner sagt, ein Aufschluchzen und ein verhaltenes Seufzen auf der ganzen Meeresfläche, aber „die Bilder leben fort und die Paläste leuchten wie gigantische Silbertafeln, auf denen heroische Taten niedergeschrieben sind.“



Abb. 202. Lodovico Lipparini, Sokrates und Alkibiades (Venedig, Galerie Treves).

Tiepolo war begraben und seine heiteren und glühenden Visionen wurden unter den Händen seiner Nachahmer leblos und schwach. Die Menge der eine notwendige Rückkehr zur Antike predigenden Klassizisten wurde unter der Führung von Raffael Mengs (der, von der Niederlage in Madrid nicht gebeugt, sich nach Revanche sehnte) und der Kritik Winckelmanns und der Kunst Davids, Batonis und Appianis ein gut geschultes Heer, vor dem die alten Künstler fliehend die Waffen streckten.

Venetien erzeugte auch noch damals einen gewaltigen Künstler, ja sogar den größten jener Zeit in Italien: Antonio Canova. Geboren 1757 in Possagno aus einer Künstlerfamilie, starb er in Venedig 1822 als „Fürst der Skulptur und Erneuerer der Kunst“. Was immer auch die Künstler von heutzutage von ihm halten, es bleibt für alle Zeiten sein großes Verdienst, im Stil und in der Ausführung seine Vorgänger weit überschritten zu haben. Seine Grabmäler der Päpste Rezzonico (Klemens XIII., Abb. 200) und Ganganelli (Klemens XIV.) machten einen so gewaltigen Eindruck, daß mit ihnen eine neue künstlerische Ära begann.



Abb. 203. A. Zona, Begegnung zwischen Tizian und Paolo Veronese (Venedig, Akademie).

Im Alter von drei Jahren war er verwaist, fand aber begüterte Leute, die ihm das Studium ermöglichten. Seine ersten Arbeiten brachten ihm Anerkennung und neue Mäzenaten. Von nun an begleitete ihn das Glück, und Herrscher und Päpste überhäuften ihn mit Aufträgen, Geld und Ehren. Die Poeten nannten ihn den „Göttlichen“ (Abb. 201).

Eine schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Venedig begründete Akademie der schönen Künste gewann erst unter Napoleon, dann unter der österreichischen Herrschaft an Ansehen und genoß schließlich sozusagen eine offizielle Autorität. Von dem bescheidenen kleinen Palaste bei S. Moisè (jetzt Hafenamt) übersiedelte sie in das große Gebäude della Carità, das mit neuen großen Sälen ausgeschmückt wurde, um die aus Kirchen und „Scuole“ weggenommenen Bilder zu beherbergen. Unter dem Präsidium des Leopoldo Cicognara wurde dort auch Unterricht erteilt und dazu die von Farsetti gesammelten und von Franz II. angekauften Gipse benützt. Der Architekt Gian Antonio Selva (1753–1819), der Maler Teodoro Matteini (1754–1831), der aus Toskana und der Schule Batonis kam, der Bildhauer Angelo Pizzi u. a. waren die Künstler jener Zeit. Diese Schule hatte aber keinen Bestand, weil ihre Richtung nicht der Stimmung der damaligen Zeit entsprossen war, weder politisch noch patriotisch mit ihr harmonierte, sondern nur eine gesuchte Nachahmung der Antike war, und das hauptsächlich nur aus dem Grunde, um dem Barock ein Ende zu machen, das nach einer Dauer von zweieinhalb Jahrhunderten nicht bloß ermüdete, sondern sogar anekelte.



Abb 204.
Vincenzo Cabianca, Idyll.

Vierzig Jahre lang bildeten sich in dem gelinden Halbfeuer einer Akademie nur kalte und sehr mittelmäßige Künstler. Kein Wunder, daß über sie die romantische Schule leicht den Sieg davontrug. Auch in dieser neuen Epoche gab Venedig der italienischen Kunst ihren ersten und tüchtigsten Maler: Francesco Hayez (1791—1882), der vom Klassizismus ausgehend sich nach und nach umbildete und mit genialer, gefügsamer Leichtigkeit der herrschenden Richtung anschloß. 1812 stellte er in Mailand einen „Laokoon“ aus, acht Jahre später betrat er mit seinem Bild „Carmagnola“ eine neue Bahn. 1823 setzte er sich aufs Ent-

schiedenste mit seinem „Kusse“ (Abb. 199) durch, dem Hauptwerke sentimentaler Stimmung, in der die Kunst jener Tage ihren Hauptzweck sah.

Hayez siedelte sich in Mailand an, und so hatte auf der Lagune die romantische Schule nur wenige Schüler, und von dieser geringen Reihe sind nur sehr wenige noch nicht vergessen. Dahin gehören Natale Schiavoni aus Chioggia (1777—1858), Tranquillo Orsi aus Mantua (1791—1844), Sebastiano Santi (1789—1866), Albano Tomaselli (1833—1856), Placido Fabris aus Pieve d'Alpago (1802—1859), Giovanni Servi (1800—1885) und der Bolognese Lodovico Lipparini (1800—1856), der hauptsächlich klassische (Abb. 202), biblische und orientalische Sujets ebenso wie Michelangelo Gregoretti und Carl Blaas (1815—1894) behandelte.

Mit Antonio Zona (1810—1892, Abb. 203) und Pompeo Molmenti (1819—1894) schien die Malerei die Romantik zu verlassen, aber der Versuch wurde von der Tradition bald unterdrückt, und die Kunst blieb, wenn auch nicht immer in den Themen, so doch in der Art sie zu verstehen, kalt, glatt und konventionell. Als aber Venedig frei wurde und sich mit dem übrigen Italien auch geistig eins fühlte, sahen seine Künstler mit anderen Augen den Glanz ihrer Stadt, die Anmut und Stärke ihrer Bewohner an. Und die Malerei bekam ihr altes Leben, den Glanz und die Wahrheit früherer Tage wieder durch Vincenzo Cabianca aus Verona (1827—1902, Abb. 204) und durch Giacomo Favretto (1849—1887) ein heiteres, an Goldoni erinnerndes Talent (Abb. 205), das den vorklassizistischen Künstlern, und besonders Francesco Guardi sehr nahe steht.

Heute ist Venedig auch durch die sehr interessanten, jedes zweite Jahr abgehaltenen internationalen Kunstausstellungen von neuem das wichtigste Zentrum italienischer Malerei geworden.

Literatur zu Kapitel VII

Filippo Baldinucci, Notizie di professori del disegno. — L. Lanzi, Storia pittorica d'Italia. — G. Rosini, Storia della pittura italiana. — L. Pascoli, Vite di pittori, scultori e architetti moderni. Roma 1730. — G. Baglione, Le vite dei pittori, scultori, architetti e intagiatori. Napoli 1733. — V. Marchese, Memorie dei pittori, scultori e architetti domenicani. Bologna 1878—1879. — J. Meyer, Allg. Künstlerlexikon, Bd. III. — U. Thieme und F. Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. I—IV. — J. Burckhardt, Der Cicerone, 9. Aufl. — A. Venturi, La Galleria Crespi in Milano. Milano 1900. — C. Ricci, La Pinacoteca di Brera. — Fr. Malaguzzi, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. — Hugo Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906. — M. Boschini, Le ricche miniere della pittura veneziana. — F. Zanotto, Pinacoteca dell' Accademia veneta delle Belle Arti. — C. Ridolfi, Le maraviglie dell' arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e del suo stato. — P. Selvatico e V. Lazari, Guida artistica di Venezia. — P. Molmenti, La pittura veneziana; Venezia. — A. de Gubernatis, Dizionario degli artisti italiani viventi. Firenze 1892. — L. Callari, Storia dell' arte contemporanea in Italia. Roma 1909. — A. Colasanti, Fifty years of Italian Art. Italian Review, 1902. — G. Lafenestre et E. Lichtemberger, La peinture en Europe, Venise. Paris. — M. de Malastrie, Testament de Dominique

Tintoretto fils et élève du Tintoret. Gaz. des Beaux Arts, 1, XIX, 569; XX, 90. — P. Lafond, Domenicos Theotokopouli, dit le Greco. Les Arts, n. 58, 1906, 10. — A. Rossi, Nuovi acquisti della Galleria Corsini — Due quadri di Domenico Theotokopuli. Boll. d'arte del Minist. della P. I., 1908, 307. — V. Brocchi, Il Padovanino. Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1899, 1900. — Laura Pittoni, Dei Pittoni, artisti veneti. Bergamo 1907. — Gino Fogolari, Opere di Sebastiano Ricci e di G. B. Pittoni ricuperate dalle R. Gallerie di Venezia. Boll. d'arte del Minist. della P. I., 1907, n. 7, p. 3. — A. de Sagredo, Sull' arte e sul pittore Giovanni Contarini. Venezia 1841. — Vittorio Malamani, Rosalba Carriera. Gallerie nazionali italiane, vol. IV. Roma 1899. — E. Masi, Carlo Goldoni e Pietro Longhi. Studi sulla storia del teatro italiano nel sec. XVIII. Firenze 1891. — Ugo Monneret de Villard, Note su Pietro Longhi. Emporium, XXI, 1905. — Aldo Ravà, Pietro Longhi. Bergamo 1909. — A. Moureau, Antonio Canal dit le Canaletto. Paris 1894. — V. Uzanne, Les Canaletto. Paris. — G. H. Simonson, Francesco Guardi. London 1905; Francesco Guardi. Monatsh. f. Kunstw., I, 1908. — Paul Schubring, Guardi. Sitzungsber. d. Berl. kunstg. Gesellschaft, V', 1902. — Gino Fogolari, Michele Marieschi. Bollettino d'Arte, Juli 1909. — Mostra tiepolesca in Venezia. Catalogo delle opere esposte. Venezia 1896. — P. Molmenti, Il Carpaccio e il Tiepolo. Torino 1886. — C. Caversazzi, Di alcuni dipinti di G. B. Tiepolo. Emporium, IX, 1899. — H. Modern, Giovanni Battista Tiepolo. Wien 1902. — E. Sack, Giambattista und Domenico Tiepolo. Hamburg 1909. — P. Molmenti, G. B. Tiepolo. Milano 1909. — G. Fogolari, Domenico Pellegrini. Arte, 1909. — A. d'Este, Memorie di Antonio Canova. Firenze 1864. — Cicognara, Storia della Scoltura. Vol. III. — P. Molmenti, Giacomo Favretto. Roma 1895. — Frank Jewett Mather, El Greco. The Nation, 21. Oktober 1909. — L. Brosch, Fra Vittore Ghislandi. Der Cicerone, 1909. — V. Bernardi, Il pittore fra Vittore Ghislandi da Galgario. Bergamo 1910. — R. Pantini, Vincenzo Cabianca. Emporium, Juni 1902.



Abb. 205. Giacomo Favretto,
Spaziergang auf der Piazzetta
(Venedig, Galleria d'arte moderna).



Abb. 206. Mantegna, Anbetung der Magier (Florenz, Uffizien). (Jacquier)

KAPITEL VIII

Padua und Mantua

Padua, eine der größten römischen Städte Oberitaliens, erlitt während der Einfälle der Barbaren mehrere Plünderungen und wurde öfters zerstört. Es wurde dann durch seine 1222 gegründete Universität und durch die Herrschaft der Carraresen gegen das Ende des Mittelalters berühmt und fiel schließlich 1405 unter die Herrschaft der Venezianer. Padua selbst hat keinen wirklich großen Künstler hervorgebracht. Aber seinem Territorium verdankt man Andrea Mantegna und Padua berief gleich Rom zu seiner Ausschmückung und Verschönerung oft Architekten, Maler und Bildhauer von auswärts. So entstanden dort Meisterwerke, die auf einen weiten Umkreis hin einen wohltätigen und dauerhaften Einfluß ausübten (Abb. 207).



Abb. 207. Padua, Basilika S. Antonio. (Alinari)

Dort treffen wir am Anfange des 14. Jahrhunderts Giotto, der, von Enrico Scrovegni berufen, die

Kapelle S. Maria della Carità, weil im Gebiete des antiken Amphitheaters erbaut auch „Arena“ genannt, ausmalte. Dann um das Jahr 1376 zwei sehr angesehene Maler — der eine aus Verona: Altichiero; der andere vielleicht aus Vicenza: Avanzo —, die, wie wir auf S. 47 sagten, sich nicht damit begnügten, die Gestalten anderer zu wiederholen, sondern in Naturnachahmung neue schufen; dann um die Mitte des folgenden Jahrhunderts die vortrefflichen Florentiner Maler Paolo Uccello und Fra' Filippo Lippi und schließlich den grandiosen Donatello, von dem dort das Reiterstandbild des Gattamelata (Abb. 209) und der Altar von S. Antonio stammen, zwei wundervolle und auf venezianischem Boden mit ihren neuen Ideen und neuen Gestalten befruchtend wirkende Schöpfungen. — Nachher ist es dann fast immer Venedig, das an Padua die von letzterem benötigten Künstler abgibt, so von den Lombardi bis zu Sansovino, von Tizian bis zu Tiepolo.



Abb. 208. Guariento, Die himmlische Heerschar (Padua, Museo Civico). (Alinari)

Und doch werden wir sehen, wie in Padua auch ein mittelmäßiger Künstler eine in ihren Absichten konsequente und an guten Erfolgen reiche Schule gründen und behaupten konnte.

Indessen erinnern wir daran, daß Padua den Guariento aufwies, der, wiewohl zu Giotto hinneigend, doch sich von ihm durch die alte gotisch byzantinische, glanzvollere Technik entfernt (Abb. 208). Gerade deshalb gefiel er den Venezianern, die ihn beriefen, um im Palazzo Ducale einige historische Bilder und das „Paradies“ zu malen, Bilder, die eine Zeitlang die dortigen Maler beeinflußten. Gleich nach Guariento, dessen letztes sicher datierbares Bild 1365 gemalt ist, schmücken zahlreiche Maler, einige aus Padua, andere von auswärts, Padua mit



Abb. 209. Donatello, Denkmal des Erasmo Gattamelata (Padua).



Abb. 210. Francesco Squarcione, Der h. Hieronymus und andere Heilige (Padua, Museo Civico).

ansehnlichen Werken: dies ist hauptsächlich bei den schon genannten Altichiero und Avanzo der Fall, dann an ihrer Seite bei Giusto de' Menabuoi aus Florenz — nach seiner neuen Heimat Giusto da Padova genannt — und Jacopo aus Verona, ferner Giovanni und Antonio da Padova.

Aber die eigentliche oben genannte Paduaner Schule ist die von Francesco Squarcione (1397 bis 1468?). Man kennt von ihm nur zwei sichere Bilder: eine Madonna mit dem Kinde in der Berliner Galerie (Abb. 213) und das Polyptychon von Padua (Abb. 210), beide zwischen 1449 und 1452 ausgeführt. In diesen sind die Figuren noch hart und roh, aber ihre Posen verraten schon gesuchte Neuerungen (man vergleiche den S. Antonio Abate im Paduaner Altarbilde) und die Szenerie ist durch Architektur, Skulpturen, Kandelaber, Laub und Fruchtgirlanden bereichert — lauter Beiwerk, das seine Schüler noch breiter und vornehmer ausführen. — Wenn auch als Künstler ein mittelmäßiges Talent, übte er doch einen großen Einfluß als Lehrer sehr vieler Schüler in vielen Teilen Italiens aus. Das darf nicht wundernehmen. Wer weiß nicht, daß eine didaktische Gabe meist nicht von großer künstlerischer Begabung begleitet ist? Wer sah nicht vortreffliche Künstler als schlechte Lehrer und umgekehrt Mitteltalente als gute Lehrer?



Abb. 211. Bernardo Parenzano, Der h. Hieronymus und der h. Augustinus (Modena, Galerie Este). (Anderson)

In der letzten Zeit gefundene Dokumente zeigen, daß er keine eigentliche Werkstätte, sondern eher eine Art Aka-

demie führte, die reich an alten und modernen Bildern war und sogar Gipsabgüsse besaß. All dies hatte er auf Reisen gesammelt aus Liebe zur Antike und aus dem humanistischen Milieu heraus, in dem er aufgewachsen war.



Abb. 212. Giorgio Schiavone, Jungfrau mit dem Kinde (Turin, Gemäldesammlung). (Anderson)

Es kann andererseits nicht überraschen, daß in jener glücklichen Zeit der italienischen Kunst unter den, wie berichtet wird, 137 Schülern Squarciones einige gute, ja sogar ein ausgezeichneter sich befanden.

Gewiß hat die Paduaner Schule eine ähnliche Entwicklung genommen wie die ein halbes Jahrhundert spätere des Giovanni Bellini und sie machte ihren Einfluß bis nach Ferrara und Brescia hin geltend.

Wohl Jeder hat schon verstanden, daß wir mit diesem ausgezeichneten Schüler auf Andrea Mantegna anspielen, der allem Anscheine nach in Isola di Cartura am Brenta, zwischen Padua und Vicenza, 1431 geboren war und in Mantua 1506 starb. Obzwar Isola damals politisch zu Vicenza gehörte (jetzt zählt man es zur Provinz Padua) signierte und nannte sich Mantegna einen Paduaner, so daß man ihn als solchen wohl bezeichnen darf. Eine Zeitlang war er der Lieblingsschüler Squarciones und ihn beseelte jene lebhafte Tätigkeit, die wir auch an anderen Mitschülern wahrnehmen, unter ihnen an Giorgio Schiavone (Abb. 212) aus Sebenico, an Bernardo Parentino oder Parenzano (Abb. 211), dessen künstlerische Individualität sich immer klarer durch einige bisher dem Ercole Roberti zugeschriebene Werke herausstellt, und an der ganzen ferraresisch-bolognesischen Gruppe mit Marco Zoppo, Bono, Cosmè Tura und anderen später zu besprechenden Malern. Hierbei ist nur bei Ansuino da Forlì,



Abb. 213. Francesco Squarcione, Madonna mit dem Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

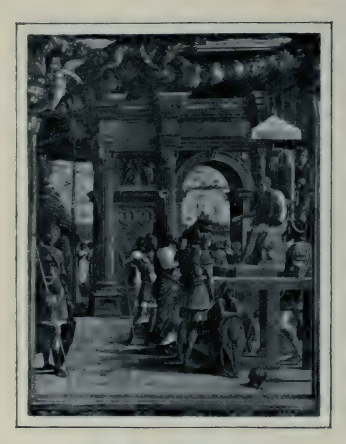


Abb. 214. Mantegna,
Der h. Jakobus der Ältere vor dem Kaiser
(Padua, Eremitani). (Alinari)

der eher zur Nachahmung der Florentiner hinneigt (Abb. 215), eine Ausnahme zu machen. — Auf Mantegna übte der zehn Jahre ältere Niccolò Pizzolo einen guten Einfluß aus. Er war in Villa Ganzerla bei Vicenza geboren. Auch von Pizzolo glaubt man, daß er Schüler Squarciones war, aber die von ihm dem Donatello bei den Bronzen für den Altar der Kirche S. Antonio gewährte Hilfe gab ihm mehr Kraft und eine breitere Auffassung. Später leuchtete über Mantegna das Licht Jacopo Bellinis, dessen Tochter er, selbst noch jung, heiratete, und so trat er zu der großen Familie der Bellini in Beziehungen.

Am meisten und ganz direkt beeinflußte den Mantegna Donatello, der Künstler, welcher viel mehr als Paolo Uccello und Filippo Lippi der paduanischen bodenständigen und in sich gefestigten Kunst Größe und innere Vertiefung des Gefühls verlieh. In Donatello sieht Andrea Mantegna sein Wahrheits- und Schönheitsideal, das ihm wie im Traum unerreichbar schien, verwirklicht; in Donatello sieht er das liebevolle, erleuchtete und freie Erfassen der Natur dem Kulte der Antike vermählt (Abb. 206, 217). In der Kapelle der Eremitaner zu Padua legte er in Konkurrenz mit anderen Malern derselben Schule seine große Prüfung ab und er ging aus ihr, erst einundzwanzig Jahre alt, siegreich, ja sogar als gefeierter Maler hervor (Abb. 214).



Abb. 215. Ansuino da Forlì,
Die Predigt des h. Christophorus
(Padua, Eremitani). (Alinari)

Seine technischen und figuralen Kenntnisse führten ihn einer tiefgefühlten realistischen Auffassung zu, und das Studium der Antike und Donatellos waren für ihn der Weg zu jener Größe, die er in sich lebend fühlte und die er zu gestalten versuchte. Er blieb aber dort nicht stehen. Die sichere Handhabung

der Gesetze der Perspektive, die er nicht bloß in der Architektur, sondern auch auf die menschliche Gestalt mit einer bis dahin nicht geschauten Kraft anwandte, führte ihn so weit, daß er so-

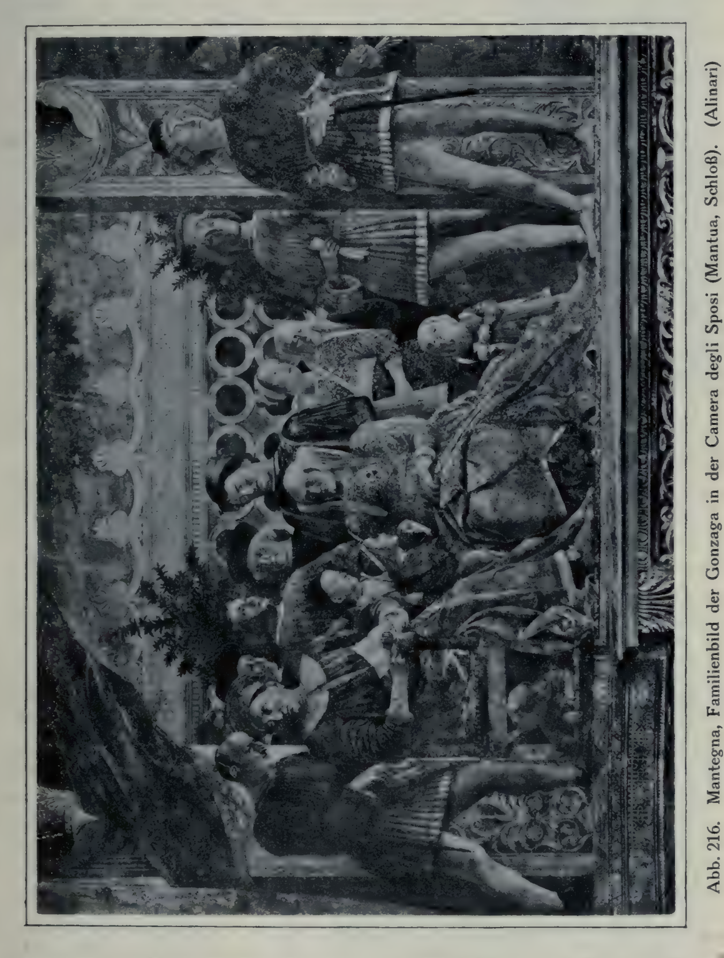


Abb. 216. Mantegna, Familienbild der Gonzaga in der Camera degli Sposi (Mantua, Schloß). (Alinari)

gar eine Verkürzung wie die am „toten Christus“ in der Brera (Abb. 218) wagen durfte.

Er führte seine Bilder gewissenhaft und genau aus, hatte aber nicht die Glut und den Farbenschmelz Giovanni Bellinis, war



Abb. 217. Mantegna, Der h. Georg (Venedig, Akademie).

aber doch kräftig und harmonisch. Vor allem ist er durch seinen herben Stil, die Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit seiner Kompositonen, die Beherrschung der ganzen Perspektive und die Energie seines Ausdruckes den originellsten Künstlern zuzurechnen.

1459 tritt Mantegna in den Dienst der Gonzaga in Mantua. — In Padua blieben aber außer einigen mittelmäßigen Squarcioneschülern einige gute Donatellojünger wie Bellano (1435?—1497?, Abb. 221), der Lehrer Andrea Brioscos, auch Riccio genannt (1470—1532), dem wir einige vielbewunderte Bronzegüsse verdanken, unter ihnen hauptsächlich den Kandelaber der Kirche S. Antonio (Abb. 219). Ein anderer Donatellonachahmer und wahrscheinlich auch Bellanoschüler war Giovanni Minello de' Bardi (1460?—1527). Von ihm rühren viele Terrakotten und reiche Marmorfriese her.

Eine neue an Zahl reiche Malerblüte erlebte Padua in der ersten Hälfte des Cinquecento. Es waren aber fast lauter Schüler oder Nachahmer Tizians, der eben dort in den Fresken der Scuola di S. Antonio und der Scuola dei Carmini ausgezeichnete Leistungen geschaffen hatte. Als Tizianschüler sind Girolamo dal Santo, Gualtieri, Stefano dall' Arzere und diese weit überragend Domenico Campagnola (1482—1550) zu nennen. Diese tizianeske Tradition hatte dann in Padua eine sehr lange Dauer mit Damini von Castelfranco, der dort sehr tätig war, mit Liberi und dem Paduaner Alessandro Varotari, Padovanino genannt, die wir alle schon auf den Seiten 96, 100 und 101 erwähnt haben.



Abb. 218. Mantegna, Leichnam Christi. (Mailand, Brera). (Alinari)

Varotari begründete mit einigen mittelmäßigen Malern eine Schule. Wir übergehen diese fast ganz Vergessenen und wenden uns, nachdem wir noch den um die Mitte des Cinquecento

blühenden guten Architekten Andrea da Valle genannt haben, wieder Mantegna zu, der nun in den Diensten des Marchese Ludovico Gonzaga in Mantua steht, sich freilich öfters auf Reisen nach Verona, Florenz, Rom und anderswohin begibt und an diesen Orten auch Aufträge ausführt.



Abb. 219. Riccio, Bronzekandelaber in S. Antonio (Padua). (Alinari)

Im Jahre 1474 (dem Geburtsjahre der Isabella d'Este) beginnt er die Ausmalung der Camera degli Sposi im Mantuaner Schloß (Abb. 230). Sie ist bewundernswert durch die Schönheit der im Helldunkel ausgeführten Ornamente, durch die perspektivischen Resultate und durch die vielen wirkungsvollen Porträts (Abb. 216). Hierauf malt er für den Palazzo di S. Sebastiano die wundervollen, klassisch großartigen Triumphe Cäsars, die sich nun in Hampton Court befinden. Mantua war damals ein großes Zentrum künstlerischen Treibens geworden und das hauptsächlich durch Isabella d'Este, die 1490 als Braut des Francesco Gonzaga dahinkam, von der Bürgerschaft und Tausenden von Fremden freudig begrüßt. Voll Kunstenthusiasmus schreibt sie Briefe über Briefe, um Bilder und Skulpturen berühmter Künstler, keramische Arbeiten, Musikinstrumente, Bücher, Medaillen, Kupferstiche und Juwelen zu erwerben. Und so eilen zu ihr Maler, Bildhauer, Architekten, Fabrikanten von Musikinstrumenten und Musiker, unter den letzteren Jacopo da San Secondo, der wahrscheinlich von Raffael in dem Apoll seines Parnassbildes porträtiert ist. Isabella bekam vom Herzog Valentino den Cupido Michelangelos als Geschenk. Dazu kauft sie einen antiken Cupido, um beide vergleichen zu können. Sie steht in Verbindung mit Giovanni Bellini, Leonardo da Vinci, Buonarroti und auf ihren Vorschlag hin führt Baldassarre Castiglione den Giulio Romano im Jahre 1524 nach Mantua.

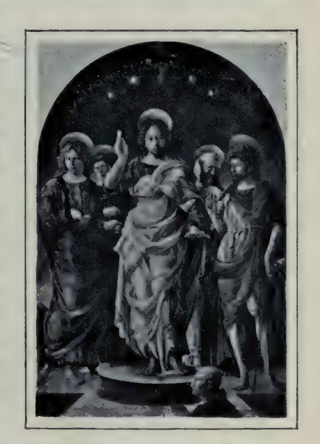


Abb. 220. Girolamo da Cremona, Christus und die Evangelisten (Viterbo, Kathedrale). (Alinari)

Mantegna war damals schon achtzehn Jahre tot und seine Schüler waren ihm entweder schon ins Grab gefolgt oder



Abb. 221. Bellano, Grabmal des Antonio Roselli (Padua, S. Antonio). (Alinari)

hatten sich neuen Richtungen angeschlossen. Unter den ihm treugebliebenen Schülern sind zu erwähnen: Girolamo da Cremona, Maler und Miniator (blüht gegen Ende des 15. Jahrhunderts, Abb. 220), Domenico Morone, Francesco Morone, der schon erwähnte Parenzano, Antonio da Pavia (Abb. 222, starb um 1528), Francesco Verla, Francesco Bonsignori, Liberale da Verona, Gian Francesco Caroto und Lorenzo Liombruno (1489—1537?), ein bedeutender Künstler, der in seinen kräftigen Arbeiten bald Mantegnas, bald Costas Einfluß zeigt (Abb. 223). Von einigen dieser Künstler wird späterhin noch die Rede sein. Hier wollen wir nur darauf hinweisen, daß, wenn auch Mantegnas Einfluß im ganzen nicht von Dauer war, die seine Kunst bildenden Elemente doch einen wohltätigen Einfluß durch ihren herben Ernst ausübten, ein Ernst, welcher die speziell veronesische Malerei und die Skulptur Oberitaliens vor der Neigung zu Weichlichkeit



Abb. 222. Antonio da Pavia, Drei Heilige (Mailand, Brera).



Abb. 223. Liombruno, Das Urteil des Midas (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

und Süßlichkeit bewahrte. Man darf auch nicht vergessen, wie der junge Correggio durch Mantegnas perspektivische Kenntnisse des menschlichen Körpers und durch bestimmte Motive beeinflußt wurde.



Abb. 224. G. Romano, Vorhalle des Palazzo del Te (Mantua). (Alinari)

Dem Mantegna folgte als mantuanischer Hofmaler Lorenzo Costa der Ältere, der Bologna infolge der Vertreibung der Bentivoglio, der Herren der Stadt, verlassen hatte. Von ihm wird bei der Betrachtung der bolognesisch-ferraresischen Schule, die gerade zur Zeit der Bentivoglio blühte, die Rede sein. Man kann sich freilich den sorgfältigen minutiösen Costa nur schwer als Nachfolger des wuchtigen Mantegna vorstellen. Und doch arbeitete er, wahrscheinlich seiner vornehmen Manieren wegen bei Hofe sehr beliebt, geduldig und würdig in Mantua weiter und beendete dort ruhig sein Leben, obgleich er nach der Ankunft des „modernen" Giulio Romano sah, daß seine Leistungen hintangesetzt wurden und seine Schüler sich von ihm abwendend ihre eigenen Wege einschlugen.

Francesco Gonzaga starb im Jahre 1519 und ihm folgte Federico II. nach, der von Karl V. im Jahre seiner in Bologna durch Klemens VII. erfolgten Krönung zum Herzoge ernannt wurde. Federico starb im Jahre 1540, nur ein Jahr nach seiner Mutter, die, wie sie die künstlerische Seele des Hofes Francescos war, dies auch unter Federico blieb.



Abb. 225. G. Romano, Die Sala dei Cavalli im Palazzo del Te (Mantua). (Alinari)

Der Palazzo del Te (Abb. 224, 225) ist der Stolz der Regierung Federicos.

Er ist zwischen den Jahren 1525 und 1535 von Giulio Pippi, genannt Giulio Romano (1492—1546), erbaut und zum Teil von ihm ausgemalt worden (Abb. 226, 227). Außerdem



Abb. 226. G. Romano, Deckenwölbung im Saale der Psyche (Mantua, Palazzo del Te). (Alinari)

arbeiteten in ihm nach seinen Entwürfen und Ratschlägen Francesco Primaticcio, Benedetto Pagni aus Pescia, der jung verstorbene Rinaldo Mantovano (von dem Vasari sagt, Mantua hätte nie einen besseren gehabt) und Giovanni Battista Ghisi, auch Bertani genannt, Architekt, Bildhauer und Kupferstecher, Bruder Domenicos und Vater Adams, dann der Diana Mantovana (1536—1588), die später die Frau des Architekten Francesco da Volterra wurde, Giorgios (1524–1582) und Teodoros (1536—1601), die alle Maler und Kupferstecher waren. Außerdem bereitete Giulio Romano noch verschiedene Zeichnungen für die Fresken in S. Andrea (die schöne von Leon Battista Alberti erbaute Kirche, Abb. 229) vor, arbeitete mit Giovanni Battista Ghisi an dem neuen Plane für den alten Dom und vor allem war er für Isabella und Federico am Schlosse tätig, wo später Lorenzo Costa der Jüngere (1537—1583, Abb. 228) die Sala dello Zodiaco ausmalte. Lorenzo Costa stammte aus einer Künstlerfamilie, aus der auch Ippolito (1506—1561) und Luigi hervorgegangen waren.



Abb. 227. Giulio Romano, Hochzeitsmahl von Amor und Psyche (Mantua, Palazzo del Te). (Alinari)

Von Lorenzo Costa dem Jüngeren stammen künstlerisch, abgesehen von dem schon genannten Teodoro Ghisi, auch Pietro Facchetti und Ippolito Andreasi (1548 bis 1608) ab. Der letztere ahmte dann Parmigianino nach. Von Ippolito Costa ist Francesco Borgani (1587—1624) abhängig. Später bedient sich

der Hof von Mantua wieder fremder Künstler und zwar des Cremonesen Antonio Maria Viani, des Römers Domenico Feti, des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione und des Giovanni Canti aus Parma.



Abb. 228. Lorenzo Costa d. J., Die selige Osanna (Kirche von Carbonarola Po bei Mantua). (Premi)

Im Jahre 1708 endete die Herrschaft der Gonzaga in Mantua und die Stadt der großen Vergangenheit kam an Österreich und blieb mit Ausnahme der französischen Periode in seinem Besitze bis 1866. Maria Theresia gründete daselbst im Jahre 1752 die königliche Akademie, an der Giuseppe Bazzani (gest. 1769), Domenico Conti (gest. 1817) und Giuseppe Bottani (1717—1784) tätig waren.

Die Stadt, welche, wie Dante erzählt, über der Asche der Prophetin Manto entstand, liegt nun einsam in der Mitte ihrer Seen, nicht nach Verdienst von den Fremden besucht, ja selbst von Italienern nicht genug gekannt. Sie träumt ruhig ihren poetischen Traum weiter, in dem Virgil und Sordello, Isabella von Este, Andrea Mantegna und die Märtyrer von Belfiore sich begegnen.



Abb. 229. L. B. Alberti, S. Andrea (Mantua). (Alinari)

Literatur zu Kapitel VIII

Filippo Baldinucci, Notizie dei professori del disegno. — L. Lanzi, Storia pittorica d'Italia. — G. Rosini, Storia della pittura italiana. — Lermolieff (Morelli), Kunstkritische Studien über italienische Malerei. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. — Berenson, North Italian Painters. — U. Thieme und F. Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. I—IV. — Burckhardt, Der Cicerone, 9. Aufl. — L. Venturi, Le origini della pittura veneziana. — L. Testi, La storia della pittura veneziana, Parte I. — M. Pietrucci, Biografia degli artisti padovani. Padova 1858. — G. A. Moschini, Della origine della pittura in Padova. Padova 1826. — Lazzarini e Moschetti, Documenti intorno alla pittura padovana del 400. Nuovo Arch. Veneto, 1909. — N. Baldoria, Documenti per la storia dell' arte in Padova. Arch. stor. dell' Arte, 1891, I. — G. M. Urbani de Gheltof, Gli artisti del Rinascimento nel vescovado di Padova. Padova 1883; La Ceramica in Padova. Padova 1888. — A. Moschetti, Il museo civico di Padova. Padova 1903. — P. Brandolese, Pitture, sculture, architetture di Padova. Padova 1795. — Selwyn Brinton, Humanism and Art. Padua and Verona. London 1907. — P. Selvatico, Guida di Padova. Padova 1869. — B. Gonzati, La basilica di S. Antonio di Padova descritta e illustrata. Padova 1852. — Michele Caffi, Il Santo. Padova 1889. — Memorie storiche sulle chiese di S. Maria del Torresino e di S. Michele in Padova. Padova 1854. — Rossetti, Descrizione delle pitture, sculture e architetture di Padova. Padova 1780. — E. Lovarini, Intorno a un progetto del Sansovino per il Duomo di Padova. Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova, Jahrg. CCCLVIII, n. s., vol. XV, 1899. — B. Perissuti, La basilica di S. Antonio e le repubblica francese a Padova nel 1787. Padova 1899. — N. Baldoria, Il Briosco e il Leopardi architetti della chiesa di S. Giustina in Padova. Arch. stor. dell' Arte, 1891, IV, 185. — A. Moschetti, La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi in essa dipinti. Firenze 1904. — A. Venturi, Storia dell' arte italiana, Vol. V und VI. Milano 1908—1909. — P. Schubring, Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898. — E. Förster, Die Wandgemälde der St. Georgenkapelle zu Padua. Berlin 1840. — J. von Schlosser, Giustos Fresken in Padua. Jahrb. d. kunsth. Samml. des allerhöch. Kaiserhauses, 1896; Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. Ebenda 1903. — A. Venturi, Il libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova. Gallerie nazionali italiane, vol. IV, 1899; Il libro dei disegni di Giusto. Ebenda, vol. V, 1902; derselbe in: Arte, 1903, p. 79. — L. Dorez, La canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna. Bergamo 1904. — G. Fogolari, Gli affreschi del Guariento a Bassano. Arte, 1905, II. — A. Schiavon, Guariento. Arch. veneto, XXXV. — L. Menin, Illustrazione delle stanze della I. R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova. Padova 1839. — P. Selvatico, Francesco Squarcione. Padova 1839. — P. Mantz, Andrea Mantegna. Gaz. des Beaux Arts, 2, XXXIII, 5. — Maud Cruttwell, Mantegna. London. — Ch. Yriarte, Mantegna. Paris 1901. — E. Thode, Mantegna. Bielefeld 1897. — P. Kristeller, Mantegna. London 1903. — C. Boito, La ricomposizione dell' altare di Donatello. Arch. stor. dell' Arte, 1895; L'altare di Donatello in Padova. Milano 1897. — Detlev Freiherr von Hadeln, Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua. Jahrb. der K. Pr. Kunsts., 1900. — P. Kristeller, Über Donatellos Altarbau im Santo zu Padua. Sitzungsber. der Berliner kunstgesch. Gesellschaft, VIII, 1899. — A. Gloria, Donatello a S. Antonio di Padova. Padova 1895. — C. von Fabriczy, Donatello Mitarbeiter an den Reliefs im Santo. Rep. f. Kunstw., 1889, 103. — W. Bode, Donatello à Padoue. Paris 1883. — F. Cordenons, L'altare di Donatello al Santo. Padova 1905. — Brocchi, Il Padovanino. — A. Moschetti, L'autoritratto del Padovanino. Boll. del Museo civico di Padova, 1899, 51. — B. Berenson, An Altar-piece by Girolamo da Cremona. The Study and Criticism of italian Art, Serie II, London 1902; Una nuova pittura di Girolamo da Cremona. Rassegna d'Arte, März 1907. — W. Bode, Madonnenbilder von Domenico und Francesco Morone. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. VIII, 121; Lo scultore Bartolomeo Bellano da Padova. Arch. stor. dell' Arte, IV, 1891. — A. Venturi, La Galleria Sterbini in Roma, p. 154. Roma 1906. — Frizzoni in: Arch. stor. dell' Arte, 1890, 303. — A. Venturi, Appunti sul Museo civico di Verona. Madonna Verona, 1907, I. L'Arte, 1898, 357. — A. Munoz, Dipinti di Bernardino Parenzano nel Museo civico di Vicenza. Boll. d'arte del Minist. della P. I., 1908, 7. — Carlo d'Arco, Delle arti e degli artefici di Mantova. Mantova 1857. — Fr. Antoldi, Guida di Mantova. Mantova 1835. — M. Pascasio, Guida di Mantova. Mantova 1905. — A. Bertolotti, Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova. Modena 1885; Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova, nei secoli XV—XVII. Milano 1890. — Umberto Rossi, La patria di Sperandio. Como 1897. — A. Venturi, Sperandio di Mantova. Arch. stor. dell' Arte, I, 1888. — H. Mackowsky, Sperandio Mantovano. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XIX, 171. — A. Luzio, La Madonna della Vittoria del Mantegna. Emporium, X, 1899. — R. Mellodi, La Basilica di S. Andrea in Mantova. Ebenda, XIV, 1901. — Vittorio Matteucci, Le chiese artistiche del Mantovano. Mantova 1902. — G. Prandi, Vita e opere di Lorenzo Leombruno. Mantova 1825. — C. Gamba, Lorenzo Leombruno. Rassegna

d'Arte, 1906. — A. Luzio, Il Palazzo del Te a Mantova. Corriere della Sera, 1905. — Stefano Davari, Descrizione del Palazzo del Te di Mantova di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall' Archivio Gonzaga. L'Arte, 1899; Descrizione del Palazzo del Te di Mantova. Mantova 1905. — I. Aldobrandini, La sala dei Giganti nel Palazzo del Te presso Mantova creduta disegno di Giulio Romano, dimostrata invenzione e opera di Rinaldo Mantovano. Verona 1833. — C. d'Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Romano. Mantova 1838. — A. Venturi, Lorenzo Costa. Arch. stor. dell' Arte, 1888. — E. Jacobsen, Lorenzo Costa und Francesco Francia. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XX, 159. — G. Gruyer, L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este. Paris 1897. — A. Patricolo, Guida del Palazzo ducale di Mantova. Mantova 1908. — Album del Palazzo ducale di Mantova. Bergamo. — O. Ronchi, Padova. Padova 1909. — D. von Hadeln, Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., 1909. — P. Kristeller, Francesco Squarcione e le sue relazioni con Andrea Mantegna. Rassegna d'Arte, 1909; Giulio Campagnola. Berlin 1907. — E. Galichon, Giulio Campagnola. Gaz. des Beaux Arts, 1, XIII, 332; Domenico Campagnola peintre graveur du XVI siècle. Ebenda, 1, XVII, 456. — G. Fogolari, Francesco Cattaneo pittore padovano. Atti dell' Accademia scientifica veneto-trentina, Nuova serie, I, 1904. — C. Ricci, Andrea da Valle a Ravenna. Bollettino del Museo Civico di Padova, 1909. — M. Pascacio, Guida di Mantova. Mantova 1905. — Bode, Sperandio Mantovano. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XIX, 218. — G. Prandi, Vita e opere di Lorenzo Leombruno. Mantova 1825. — A. Luzio, Isabella d'Este e Giulio II. Rivista d'Italia, Dezember 1909.



Abb. 230. Mantua, Schloß der Gonzaga.



Abb. 231. Verona, Amphitheater. (Alinari)

KAPITEL IX

Verona, Vicenza, Brescia und Bergamo

Eine jede der prächtigen in den Voralpen gelegenen Städte Venetiens und der Lombardei hatte ihre Kunst, und auf alle äußerten die Paduaner Schule wie auch die venezianischen Schulen mehr oder weniger ihren Einfluß. Bei der Betrachtung der letzteren hatten wir schon Gelegenheit, von einigen in verschiedenen Orten der venezianischen Herrschaft geborenen Künstlern zu sprechen. Dann beschäftigten wir uns mit Padua und Mantua, die durch die großen Leistungen Mantegnas miteinander verknüpft sind. Nun wenden wir uns Verona, dann Vicenza, Brescia und Bergamo zu.

Die Geschichte der veronesischen Malerei ist von hervorragender Bedeutung; sie ist nach der venezianischen die wichtigste dieses ganzen Teiles Italiens. Ja, sie wäre, wenn ihr ursprünglicher Eifer und ihre Kraft angehalten hätten, die erste geworden.



Abb. 232. Verona, S. Anastasia. (Alinari)

Übrigens wies die Stadt alte künstlerische Traditionen und Denkmäler aus ihrer römischen und mittelalterlichen Glanzzeit auf.

Aus der römischen Zeit stammen die Porta dei Leoni, die sogenannten Porte dei Borsari, das Theater und das Amphitheater (Abb. 231); aus dem Mittelalter eine ansehnliche Reihe romanischer Kirchen, unter denen S. Zeno mit den Fas-

sadenskulpturen eines Guglielmo und eines Niccolò (vor 1138, Abb. 233) und der im selben Stile erbaute Dom, der freilich ebenso wie S. Fermo (Abb. 234) bei späteren Restaurierungen den Spitzbogenstil erhielt.

Ganz reine Denkmäler dieses letzteren Stiles sind S. Anastasia (Abb. 232) und eine sehr bedeutende Reihe von Grabmälern, deren prächtigste die zum Teil von lombardischen Meistern ausgeführten Grabmäler der Scaliger sind (Abb. 235). So stammt in der Tat das reichste dieser Grabmäler, und zwar des Cansignorio (1375) von Bonino da Campione.

Späterhin nehmen im Quattrocento die Skulptur und Architektur unter dem Einflusse toskanischer Künstler ihre Richtung zur Renaissance, die, zur Reife entwickelt, dort harmonische, gefällige Werke schafft, wie den ohne Grund dem Fra' Giocondo zugeschriebenen Palazzo del Consiglio (Abb. 236), die Tür des Erzbischofspalastes, den Glockenturm von S. Maria in Organo, der von dem auch durch seine Holzschnitzarbeiten und Intarsien berühmten Fra Giovanni da Verona (1457 bis 1525) erbaut wurde. Im Cinquecento wird auch dort der Klassizismus maß-



Abb. 233.
Verona, S. Zeno Maggiore. (Alinari)



Abb. 234.
Verona, S. Fermo Maggiore. (Alinari)



Abb. 235.
Verona, Grabmäler der Scaliger. (Alinari)



Abb. 236. Giocondo, Palazzo del Consiglio (Verona). (Alinari)



Abb. 237. Sanmicheli, Palazzo Pompei alla Vittoria (Verona). (Alinari)

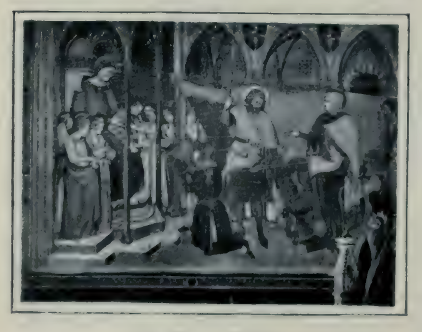


Abb. 238. Altichiero, Thronende Madonna mit Sohn, Engeln und Heiligen (Verona, S. Anastasia). (Alinari)

gebend. Sein Hauptvertreter ist Michele Sanmicheli (1484 bis 1559). Von ihm stammen die großartigen Paläste Canossa, Lavezzola, Pompei alla Vittoria (Abb. 237), Guastaverza, Bevilacqua, dann die Kapelle Pellegrini in S. Bernardino und andere Rundbauten, Kuppeln und Glockentürme, ferner ein großer Teil der erneuten Festungsmauern mit der Porta Nuova und der Porta del Pallio.

Unter den Künsten blühte in Verona hauptsächlich die Malerei, die schon mit dem 14. Jahrhundert dort kräftig einsetzt. Anfangs hat sie byzantinischen Charakter durch einen gewissen Cicogna, der vielleicht von Bologna stammt. Dann macht sich der Einfluß Giottos in verschiedenen Fresken in S. Fermo geltend. Hierauf erreicht sie eine eigene Individualität durch Altichiero — seine Arbeiten sind, wie die des Avanzo (Abb. 240), jetzt in Padua — sowohl was Technik und Ausdruck betrifft. Man sieht ausgezeichnete neue architektonische Hintergründe und ein scharfes Streben nach Wahrheit, welches aus der schon schwach und müde gewordenen Manier Giottos herausführt (Abb. 238). So recht bedeutend



Abb. 239. Stefano da Verona, Die Jungfrau mit dem Sohne (Verona, Museo Civico). (Brogi)

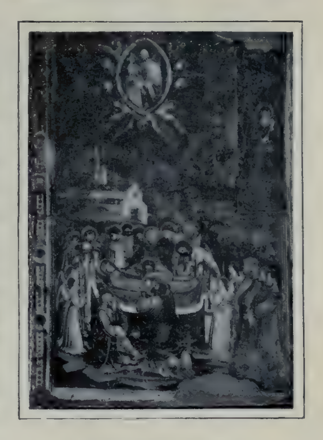


Abb. 240. Avanzo, Die Beisetzung der Jungfrau (Padua, S. Michele). (Alinari)

und fest wird dieses Streben erst in der folgenden Generation, schüchtern bei Giovanni Badile (blühte 1409—1448), ganz sicher auftretend bei Stefano da Verona, früher da Zevio genannt (geboren 1375, starb nach 1438, Abb. 239), und bei Antonio (gewöhnlich Vettore genannt) Pisano, der meist unter dem Namen Pisanello geht (1397—1455). Stefano führte seiner Malerei fremde, zum Teil der kölnischen und vielleicht auch der lombardischen Schule (vergleiche Michelino da Besozzo und Giovannino de' Grassi) entlehnte Elemente zu, die er mit Geschicklichkeit und Kritik benützte. Er blieb aber weit hinter Pisanello zurück, der ohne Zweifel als einer der größten Begründer der Renaissance anzusehen ist. Ein Einfluß des schon 1408 in Venedig auftauchenden Gentile da Fabriano ist nicht zu leugnen. Bald aber wurde er im Verkehr mit dem wahren Leben seiner Kraft inne und fand seine Individualität wieder. Dahin führte ihn vor allem seine Tätigkeit als Medailleur, in der er viele realistische Porträts schuf. Diese Kunstrichtung begründet er aufs neue und wird darin ein solch führender Geist, daß er eine Menge von Schülern zählt, unter denen in Verona allein Matteo Pasti, Giovanni Maria Pomedello und Giulio della Torre zu nennen sind. Die Medaillen des Piccinino, des Lionello d'Este, der Malatesta, des Pier Candido Decembrio, des Vittorino da Feltre, Filippo Maria Visconti, Giovanni Paleologo, Alfonso



Abb. 241. Pisanello, Schaumünze des Sigismondo Malatesta.



Abb. 242. Fr. Benaglio,
Jungfrau mit Kind und Engeln
(Verona, Museo Civico). (Anderson)



Abb. 243. Fr. Bonsignori,
Jungfrau mit Sohn und Heiligen
(Verona, S. Bernardino). (Brogi)

d'Aragona, Francesco Sforza, der Gonzaga, des Inigo d'Avalos und des Tito Vespasiano Strozzi sind ebenso bewundernswert durch die kühnen, flotten Porträts der Betreffenden, wie durch die Reverse, auf denen man Akte, Tiere, Landschaften sieht, wo Realismus sich mit unvergleichlicher Eleganz paart und die Bronzetechnik an die Antike erinnert (Abb. 241). Uns gilt er aber ebenso viel als Zeichner und Maler auch schon deshalb, weil alle Bilder den Medaillen zeitlich vorausgehen. Schon in den Zeichnungen zeigt er seine scharfe, forschende Begabung in Erfassung des in der Natur Schönsten und am meisten Charakteristischen.



Abb. 244. Pisanello,
Die Vision des h. Eustachius
(London, Nationalgalerie). (Hanfstaengl)

Hierin gleicht er Leonardo da Vinci. Das Gras, die Blüten, die Tiere in ihrem verschiedenen Aussehen haben für ihn das gleiche Interesse wie die menschliche Gestalt. All dies studierte und zeichnete er mit gleicher Liebe und Sorgfalt.

In seinen Bildern umgibt er die Schönheit mit poe-

tischem, sie anmutig verklärendem Hauche. So zeigt er sich in der Verkündigung in der S. Fermokirche in Verona, wo der vor Aufregung zitternde Engel sich sozusagen in sich selbst zurückzieht und in der feierlichen Kurve seiner Flügel sich fast verbirgt. So sucht in der Kirche S. Anastasia der heilige Georg sich dem festen und dankbaren Blick der Fürstin zu entziehen (Abb. 245); so wird der heilige Eustachius von der Erscheinung des Hirsches in dem von Tieren belebten Waldesdickicht, durch dessen Zweige „weder Sonne noch Mond durchdringt", überrascht (Abb. 244) und so gibt sich Pisanello in der angeregten Konversation zwischen dem heiligen Antonius dem Abte und dem heiligen Georg.



Abb. 245. Pisanello,
Der h. Georg befreit die Tochter des Königs
(Verona, S. Anastasia). (Alinari)

Im Jahre 1436 malt Jacopo Bellini im Dome von Verona das Fresko seiner gestaltenreichen Kreuzigung und etwa zwanzig Jahre später stellt Mantegna in S. Zeno sein berühmtes Triptychon auf. Diese hervorragenden Werke waren mit jenen Pisanellos eine Hauptquelle, doch nicht die einzige, für die nun folgenden veronesischen Maler. Francesco Benaglio, der erst den Paduanern folgt (Abb. 242), wird bald mantegnesk und mantegnesk sind von Anfang an auch Francesco Bonsignori (1455 bis 1519, neigte später zu den Bellini hin, Abb. 243), Liberale (1445 bis 1526, eine unhar-



Abb. 246.
Liberale da Verona,
Der h. Sebastian
(Mailand, Brera). (Anderson)



Abb. 247. Dom. Morone,
Die Jungfrau mit dem Kinde
(Verona, S. Maria in Organo).
(Anderson)



Abb. 248. Girolamo dai Libri, Die h. Anna mit der Jungfrau und Heiligen (Verona, S. Polo). (Anderson)

monische, doch kräftige und individuelle Natur, Abb. 246); Domenico Morone (1442 bis 1528?, Abb. 247) und dessen Sohn Francesco (1470 bis 1529). Der erstere war von Benaglio, der letztere von seinem Vater und beide von Mantegna, später von Gentile Bellini beeinflußt. Ferner gehört hierher Girolamo dai Libri (1472—1556, Abb. 248), Schüler Domenico Morones, der außer Mantegna auch Bartolomeo Montagna nachahmt.



Abb. 249. Caroto, Die Erzengel und der kleine Tobias (Verona, Museo Civico). (Anderson)

Mehr eklektisch war Gian Francesco Caroto (1480—1555, Abb. 249), in dessen Arbeiten man nach und nach die Einflüsse Liberales, Mantegnas, Bonsignoris, Cimas und sogar Raffaels nachweisen kann. Auch der von Liberale ausgegangene Niccolò Giolfino (1476 bis 1555) läßt verschiedene Meister auf sich wirken, hat aber doch einen einheitlichen Zug (Abb. 250), während der gute Freskomaler Giammaria Falconetto (1468—1534) seine Vorliebe für Architektur durch viele auf seinen Bildern angebrachte Bauten zeigt und seine Darstellungen durch viele Details minutiös fein gestaltet (Abb. 251) und der im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts blühende Michele da Verona (Abb. 254) trotz



Abb. 250. Niccolò Giolfino, Himmelfahrt Christi (Verona, S. Maria in Organo).



Abb. 251. Giammaria Falconetto,
Die Sibylle teilt dem Augustus das Mysterium der Inkarnation mit (Verona, Museo Civico).
(Anderson)

Nachahmung Morones doch seine Sympathien für Carpaccio nicht verhehlt. Unter allen diesen im Quattrocento erzogenen, aber nachher von dem kraftvollen breiten Cinquecento angelockten Künstlern ist der tüchtigste Paolo Morando Cavazzola (1489—1522, Abb. 252). Er geht von Domenico Morone aus, folgt dann Caroto, Giolfino und Montagna und kommt schließlich in den Bann Raffaels. Er war ein ausgezeichneter Kolorist und wußte Lebhaftigkeit mit vollendeter Harmonie, Feinheit der Ausführung mit Ruhe und Frische zu verbinden.

Nach Cavazzola tritt die veronesische Malerei ins volle Cinquecento. Dies geschah unter der Protektion der großen venezianischen Malerei, in die sie nachher ganz aufging. Während Giovanni Caroto (1491—1555), Francesco Torbido, genannt il Moro, aus Verona (1483—1565, mittelmäßig in seinen Fresken, aber sehr gut im Porträt, Abb. 255), Domenico Riccio, genannt Brusasorci (1515—1567), Antonio Badile (1517 bis 1560, Abb. 253) sich der triumphierenden venezianischen Malerei und vor allem der gewaltigen Tizians hingeben, aber doch noch manche Beziehungen zur bodenständigen Kunst der Heimat haben, sind Bonifacio dei



Abb. 252. Cavazzola,
Kreuzabnahme Christi
(Verona, Museo Civico). (Brogi)

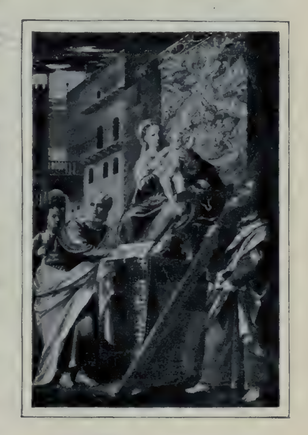


Abb. 253. Antonio Badile,
Thronende Jungfrau u. drei Heilige
(Verona, Museo Civico). (Anderson)

Pitati, Paolo Veronese, Paolo Farinati (1524—1606, Abb. 256), Battista Zelotti (1532—1592) und andere eigentlich der venezianischen Malerei zuzurechnen.



Abb. 254. Michele da Verona, Kreuzigung Christi (Mailand, Brera). (Anderson)

Nur Jacopo Ligozzi (1543—1627) macht da eine Ausnahme, weil er, vom Großherzog Ferdinand II. nach Florenz berufen, sich den Toskanern anschließt, korrekter und vornehmer, aber weniger leuchtend und kraftloser wird (Abb. 257). — Jedenfalls bemerkt man, daß gleich Venedig Verona niemals ganz ohne Künstler blieb, denn immer leuchtete dort ein Licht.

So lebten dort die Maler Antonio Balestra (1666—1740), Giambettino Cignaroli (1706—1770), Tommaso Porta (1689—1768) und Francesco Lorenzi (1723—1787), die Bildhauer Lorenzo Muttoni (1720—1778), Francesco Zoppi (1733—1799) und Torquato della Torre (1827—1855) und vor allem Architekten wie G. B. Miglioranzi (17. Jahrhundert), Lelio Pellesina und sein Sohn Vincenzo (1632 bis 1692), Prospero Schiavi (1643 bis 1697), Domenico Rossetti (1650 bis 1736), Lodovico Perini (1685 bis 1731), Alessandro Pompei (1705 bis 1772), dessen Schüler Adriano Cristofali (1717—1788) und noch andere.

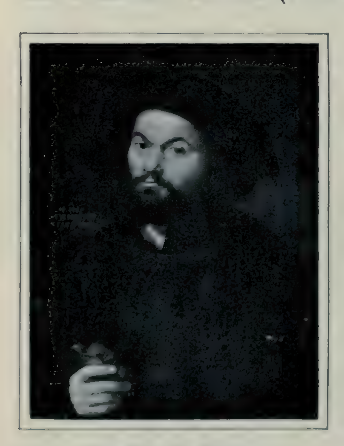


Abb. 255. Fr. Torbido, Männliches Bildnis (Mailand, Brera). (Anderson)

* * *

Wie Verona erscheint Vicenza in der römischen Epoche als eine sehr ansehnliche Stadt, aber von dieser großen Zeit sieht man nur klägliche Reste. Im Mittelalter wurde es, wenn nicht gerade schwer heimgesucht, doch aber vernachlässigt. Unter den Bischöfen und ebenso als freie Stadt hob es sich wieder, was auch bei

den anderen wichtigen Städten Oberitaliens der Fall war. Anfangs machte man beträchtliche Zu- und Umbauten an der Kirche der heiligen Vito und Modesto (jetzt der heiligen Felix und Fortunatus), dann erbaute man im romanisch-gotischen Übergangsstile die Kirchen S. Lorenzo (Abb. 261), S. Corona, S. Michele und den Dom (Abb. 258), der viele Umbauten erfuhr wie überdies die ganze Stadt, welche erst den Carraresi von Padua, dann den Scaligern von Verona, hierauf den Visconti von Mailand und schließlich (1404) der Republik Venedig bis 1796 gehörte. — Die künstlerische Blüte Vicenzas, sowohl was Architektur wie Malerei betrifft, fällt ganz in die Zeit der venezianischen Herrschaft. Vor Palladio wurden dort Stefano Formenton, dann sein Sohn Tommaso, der in der berühmten Loggia von Brescia arbeitete, und der auch als Poet bekannte Giangiorgio Trissino (1478—1550) geboren. Alle überragte der „Begründer der modernen Architektur“ Andrea Palladio (1518—1580). Sein neuer Geschmack war aber nichts anderes als ein geniales Rückgreifen auf die antiken Stile, ein ewiges Verlangen, daß die Gebäude ohne die Maske des äußeren Schmuckes nur durch ihre Proportionen Schönheit und Glanz erlangten. Darin folgte er eigentlich nur den Regeln Bramantes und Michelangelos, die ihm in dem langen Studium und der Vorliebe für das alte Rom vorausgegangen waren. Er ging aber über sie hinaus und wurde dadurch nüchtern und kalt. Der antiken Architektur entnahm er

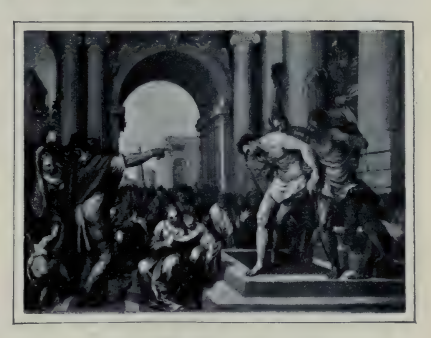


Abb. 256. Paolo Farinati, Jesus wird dem Volke gezeigt (Verona, Museo Civico). (Brogi)



Abb. 257. J. Ligozzi, Die Abgesandten von Verona übergeben dem Dogen die Schlüssel der Stadt (Verona, Museo Civico).



Abb. 258. Vicenza, Dom. (Alinari)



Abb. 259. A. Palladio, Basilica Palladiana (Vicenza). (Poppi)



Abb. 260. A. Palladio, Teatro Olimpico (Vicenza). (Alinari)

viele künstlerische Anregungen, aber noch mehr hielt er auf konstruktive Probleme und Innenanordnung. Wie Michelangelo und viel später Bernini Rom das eigentliche Aussehen, seinen definitiven Charakter gaben, so gab er ihn Vicenza, der „Stadt des Palladio“. Seine vornehme Architektur setzt sich durch, sie gibt das Leitmotiv an und läßt die Paläste der venezianischen Gotik Da Schio, Porto, Colleoni, Bertolini, Braschi, Pigafetta, Navarotto, Longhi, Caola, die Dormitori Economici und andere weit in den Hintergrund treten. Nur in Vicenza soll man die Architektur Palladios studieren, wo sie in der Menge und Mannigfaltigkeit ihrer Bauten sich besser ausnimmt als in vereinzelten Proben, die einer Harmonie mit der Umgebung entbehren. Die Kirche Redentore und der Palazzo Ruini, die fast allein in dem Reichtume und der dekorativen Lebhaftigkeit Venedigs und Bolognas dastehen, machen einen kühlen und akademischen Eindruck.

Andrea Palladio macht aus Vicenza ein kleines Rom, indem er einerseits die berühmte Basilika (Abb. 259), die Brücke S. Michele, die Rotonda, die Paläste Porto jetzt Colleoni, Thiene jetzt Banca Popolare, Chiericati, Valmarana und Barbaran, die Loggia del Capitanio, das

Teatro Olimpico (Abb. 260) u. a. m. erbaut, andererseits seinen Nachfolgern den Weg weist. Unter diesen finden wir gleich einen Künstler hohen Wertes: Vincenzo Scamozzi (1562—1616), der auch auswärts, in Genua, Rom und, wie wir sahen, in Venedig viel begehrt wurde und von dem in Vicenza die früher Trissino-Baston (jetzt das Rathaus) und Valmarano früher Trento genannten Paläste, die Szenerie des Teatro Olimpico und andere Bauten stammen; ferner viel später Enea Arnaldi (1716 bis 1794), Ottone Calderari (1730 bis 1803) und Giovanni Miglioranza (1798—1861). Einige Teile Vicenzas erscheinen in architektonischer Hinsicht wirklich vortrefflich. So die von der Via della Biblioteca Bertoliana gesehene Gebäudegruppe, die von der Flanke der Loggia del Capitanio und der Basilika gebildet wird, so die Piazza dei Signori mit der von einer anderen Seite gesehenen Basilika und derselben Loggia, dem Turme, der Kirche S. Vincenzo, dem Monte di Pietà und



Abb. 261. Vicenza,
Apsis und Glockenturm von S. Lorenzo.
(I. I. d'Arti Grafiche)

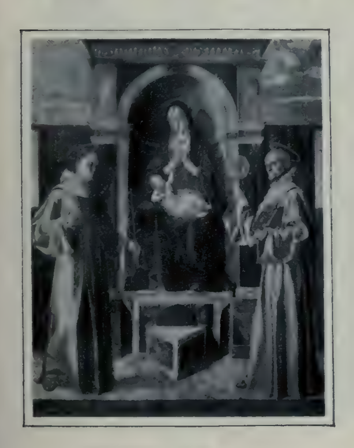


Abb. 262. G. Speranza,
Jungfrau mit Kind, dem h. Bernhard
und dem h. Franziskus (Mailand, Brera).

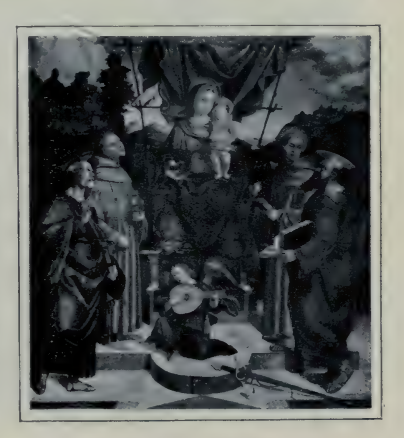


Abb. 263. Benedetto Montagna,
Madonna und Heilige
(Mailand, Brera).



Abb. 264. Bartolomeo Montagna, Thronende Jungfrau mit Kind und Heiligen (Mailand, Brera).

den Säulen. — Die Reihe der in Vicenza geborenen und dort arbeitenden Maler ist nicht weniger ansehnlich als die der Architekten. Der älteste ist ein gewisser Battista, von dem ein großes Polyptychon in dem Museum von Vicenza hängt. Es zeigt einen evident venezianischen Charakter, sowohl in dem reichen Rahmen wie in den vornehmen Dimensionen seiner Gestalten. Einige glauben, daß auch Avanzo, der in Padua arbeitete (s. S. 117 und 132), aus Vicenza stammte, ebenso wie Francesco Verla (blühte bis um 1522), der erst Perugino, dann Mantegna folgt. Um diese herum gruppieren sich andere mittelmäßige Maler, bis schließlich dort ein großes Talent auftaucht, das seinen Einfluß auch über Vicenza hinaus geltend macht, nämlich Bartolomeo Montagna, der in Orzinovi bei Brescia um die Mitte des 15. Jahrhunderts geboren, 1523 in Vicenza, wo er fast ein halbes Jahrhundert lebte, starb. Wie bei allen künstlerischen Individualitäten hat man auch bei ihm viel über seine Lehrer disputiert; man nannte ihn einen Schüler Alvise Vivarinis und wollte Einflüsse Mantegnas, Carpaccios, Gentile Bellinis, des Bildhauers Bellano, ja sogar von jenseits der Alpen kommende Anregungen erkennen.



Abb. 265. M. Fogolino, Die Jungfrau m. d. Kind (Mailand, Museum Poldi Pezzoli). (Anderson)

Jedenfalls vereinigt er in sich verschiedene Elemente, die er mit außerordentlichem Geschicke verschmilzt. Wenn er auch in seinen symmetrischen und geregelten Kompositionen hinter Carpaccio, Gentile Bellini und an Idealismus hinter Giovanni Bellini zurückbleibt, so tritt er in der Strenge seiner Zeichnung, dem lebhaften Braun seines Kolorits, der Formengröße und der herben Wahrheit seiner Gestalten hinter Niemanden zurück, wie seine Altarbilder in der Brera (Abb. 264) und in Berlin, seine Pietà in Monteberico und seine Kirchen- und Museumsbilder in Vicenza beweisen.



Abb. 266. G. Bonconsiglio, Kreuzabnahme Christi (Vicenza, Museo Civico).



Abb. 267. Brescia, La Rotonda (Alter Dom). (Guidoni)

Seiner Manier folgten Benedetto (Abb. 263), sein Bruder (nicht Sohn, wenn er wirklich um 1458 geboren ist), dann Giovanni Speranza (Abb. 262) und Giovanni Bonconsiglio, genannt il Marescalco, der zwischen 1490 und 1535 blühte. Dieser Letztere erreichte fast seinen Lehrer in der großartigen, gefühlvollen Pietà des Vicentiner Museums (Abb. 266); später wurde er schwächer und ganz konventionell. Unter den von Montagna Beeinflußten haben wir schon Cima da Conegliano erwähnt. Wenige Worte sind noch über den in S. Vito del Friuli geborenen Marcello Fogolino zu sagen, der später zwischen 1520 und 1540 in Vicenza eifrig tätig ist. In seinen genial lebhaften Gestalten von gutem Kolorit zeigt er sich als Eklektiker (Abb. 265). In Vicenza schließt er sich mehr an Speranza als an Montagna an, dann steht er ganz im Bannkreise Pordenones und verrät hie und da auch Raffaels Einfluß. Aus Vicenza stammen noch G. B.

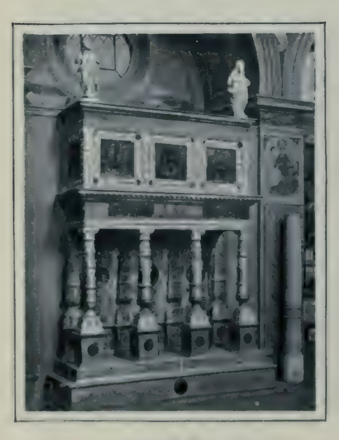


Abb. 268.
Mausoleum des Marcantonio Martinengo
(Brescia, Museo Civico Cristiano).



Abb. 269.
Brescia, Loggia (Palazzo Municipale).
(Alinari)

Maganza (1509—1589), sein Sohn und Schüler Alessandro (1556—1630) und Andrea Micheli, ebenfalls des ersteren Schüler, der mehr unter dem Namen Andrea Vicentino bekannt ist (1539—1614).

* * *



Abb. 270. Floriano Ferramola, Madonna und Heilige (Brescia).

In Brescia begegnen wir dem ersten evidenten Kontakt mit den Lombarden. Seine Maler im Quattrocento sind die Überbringer paduanischer Lehren nach Mailand. Brescianer ist Vincenzo Foppa, aus Treviglio (das am halben Wege zwischen Brescia und Mailand liegt) stammen Bernardino Butinone und Bernardo Zenale. Auch die Tätigkeit Vincenzo Civerchios entwickelt sich dort früher als anderswo. Von diesen allen wird aber erst bei der Betrachtung der Mailänder Kunst die Rede sein.

Brescia, eine in römischer Zeit bedeutende Stadt, zeigt noch heute bedeutende monumentale Ruinen, wie das Forum, die Kurie, den Tempel Vespasians, ferner eine Menge von Inschriften und Skulpturen, unter ihnen die berühmte Bronzeskulptur der Viktoria. Daß es auch in der folgenden byzantinischen und langobardischen Epoche ein wichtiger Platz war, bezeugen die Kirchen S. Salvatore, S. Maria del Solario, der alte Dom, der in der Rotunde des 12. Jahrhunderts aufging (Abb. 267), welche dort gewiß das originellste Bauwerk der romanischen Zeit ist, in die auch die Kirche S. Faustino in riposo und der Palazzo del Broletto gehören. In der Epoche des Spitzbogens erbaute Brescia einige Kirchen, ergab sich aber nicht ganz knechtisch der fremden Gotik. So gelangte es zur Renaissance, die sich dort zum größten Teile unter der Protektion Venedigs entwickelte und vortreffliche Bauten schuf, wie die Kirche dei Miracoli,

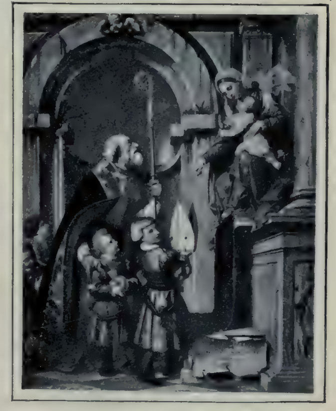


Abb. 271. Moretto da Brescia, Der h. Nikolaus von Bari empfiehlt Kinder der Jungfrau (Brescia, Galerie Martinengo).

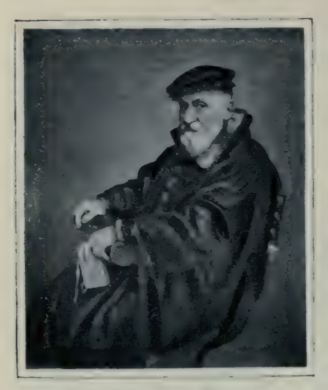


Abb. 272. G. B. Moroni, Bildnis eines alten Edelmanns (Bergamo, Accademia Carrara).

das Mausoleum Marcantonio Martinengos (Abb. 268) und die Loggia (Abb. 269), an deren Bau viele Künstler von Formenton bis zu Sansovino und Pietro Beretta (1518 bis 1572), Architekten und eine Menge Bildhauer, unter ihnen einige auch aus Brescia, sich betätigten. Aus Brescia stammte auch Antonio Calegari (1698—1777), von dem die Fontäne am Domplatze und eine vortreffliche Statue der heiligen Agnes stammt.

Wenige Städte haben in der Tat eine größere Zahl von Künstlern teils angelockt oder selbst hervorgebracht als Brescia, Künstler, die sich in den mannigfaltigsten Zweigen betätigten. So hatte Brescia, wenn auch nicht Genies ersten Ranges, doch ein breites und unermüdliches künstlerisches Schaffen, das es in jeder Richtung und Zeit hoch emporhob. In Brescia lebten viele Goldschmiede, welche die feinsten Niellen herstellten, Holzschnitzer und Intarsienarbeiter, unter denen Stefano Lamberti und Raffaello Marone (1479—1560) sich auszeichneten; Fenstermaler, Miniatoren, Erzeuger von Musikinstrumenten, vor allem von Orgeln und Lauten, späterhin von Violinen, die sozusagen eine Brescianer Erfindung sind, Waffenschmiede, die ihrer Stadt die Suprematie in der Eisenindustrie sowohl durch die Qualität wie Schönheit und Reichtum in der Ausstattung der Waffen sicherten.

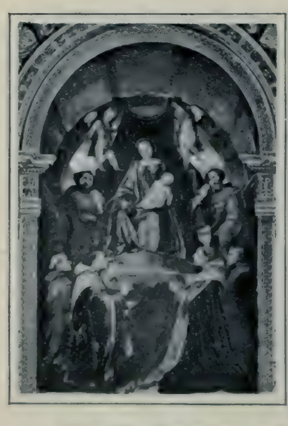


Abb. 273. Romanino, Madonna mit dem Kind u. Heiligen (Brescia, S. Francesco). (Alinari)

Im Trecento war dort die Malerei sehr mittelmäßig und wenig geübt. Hingegen bildete sich dort im Quattrocento ein Kreis von schon genannten Künstlern, welche die Richtung der lombardischen Kunst bis Leonardo festlegten. Im Cinquecento entwickelte sich in Brescia eine sehr lebhafte Schule, die von Floriano Ferramola begründet wird (starb 1528, Abb. 270) und von der Alessandro Bonvicino, genannt il Moretto (1498 bis 1554), und Girolamo Romani, ge-

nannt il Romanino (1485—1566?) ihren Ausgang nehmen. Beide haben denselben Lehrer und sind von Girolamo Savoldo (auch aus Brescia, doch in der venezianischen Schule aufgewachsen), dann von Tizian und Lotto beeinflußt. Sie unterscheiden sich aber trotz gemeinsamer künstlerischer Erziehung doch ganz merkwürdig in ihrem Sentiment und äußerlichen Vorzügen.

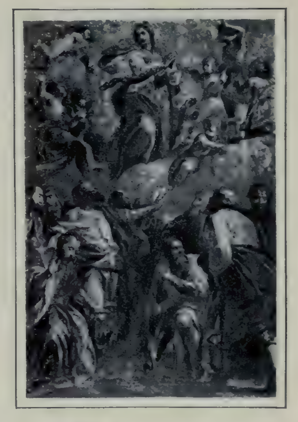


Abb. 274. Lattanzio Gambara, Mariä Himmelfahrt (Brescia).

Moretto, eine abgeklärte, reine, vornehme Seele, behandelt mit Vorliebe und glücklicher Hand Sujets, in denen eine ruhige religiöse Empfindung vorherrscht (Abb. 271). Sobald er sich aber dramatischen oder stürmischen Themen zuwendet, wird er unklar in Komposition und Formengebung. Sein Kolorit wird dann kalt und wie von einer steten Nuance von leichtem Violett, das oft ins Schwärzlichblaue ausartet, getragen, wodurch freilich die Technik dem Sentiment nachhilft.

Romanino ist ein geringerer Zeichner, aber lebhafter. Sein an frischen Silbertönen und glitzerndem Karmin reiches Kolorit bringt eine heitere Note hervor, ganz im Gegensatze zur düsteren Farbe Morettos, welche dieser sogar in der Versammlung schöner Frauen anbringt, die er im Palazzo Martinengo in Brescia in Fresko malte.

Jedenfalls hielt sich Romanino, abgesehen von den erwähnten Meistern, an Giorgione und malte seinem lebhaften und bizarren Temperamente entsprechend. Bald verließ er die Zucht der Schule und schuf sich einen zwar persönlichen, energischen, leichten, aber weniger vornehmen Stil. Seine Altarbilder in S. Francesco in Brescia (Abb. 273) und im Museum von Padua erscheinen wie von einer jugendlichen bezaubernden Heiterkeit getragen.



Abb. 275. Fra' Vittore Ghislandi, Bildnis eines jungen Künstlers (Bergamo, Accademia Carrara).

Diesem Umstande ist es vielleicht zuzuschreiben, daß wenige Schüler sich an Moretto, aber viele an Romanino anschlossen. Unter jenen Wenigen war der aus Bondo bei

Bergamo gebürtige Gian Battista Moroni (1520—1578), der bescheiden in seinen heiligen Bildern, vorzüglich in seinen Porträts (Abb. 272) war. Letztere boten in ihrer Behandlung der Gestalt und des Innenlebens so Ausgezeichnetes, daß sie sogar bei dem Meister der Meister, Tizian, Bewunderung erregten.

Aus der Schule Romaninos gingen hingegen unter vielen anderen hervor: Calisto Piazza (von dem später die Rede sein soll), Girolamo Muziano (1528—1592?, aus Acquafredda bei Brescia, änderte später in Rom ganz seine Manier) und Lattanzio Gambara, der, wiewohl sehr jung gestorben (1574?), doch eine Menge meist al fresco ausgeführter Bilder voll von Phantasie und schneller Ausführung in Brescia (Abb. 274), Mantua, Cremona, Parma, Bologna und an anderen Orten zurückließ.

* * *

Eine andere schöne, in den Voralpen liegende, an prächtigen Kunstdenkmälern reiche Stadt ist Bergamo. Dieses besaß aber nie eine eigene Malerschule. Dort waren Previtali, Talpino, Vittore Ghislandi, genannt Fra' Galgario (Abb. 275), Bartolomeo Nazzari, die beiden Letzteren tüchtige Porträtisten, geboren (s. S. 105 u. 106); der Umgegend Brescias entstammten Girolamo da S. Croce, Jacopo Palma il Vecchio, Cariani, Moroni und andere. Diese alle verließen aber bald die Heimat und bildeten sich an anderen und hauptsächlich an der venezianischen Schule. In Venedig lernte auch der berühmte Intarsiator Fra' Domenico aus Bergamo (1490?—1549). Hingegen bediente sich Bergamo der verschiedensten fremden Künstler. Giovanni da Campione war dort als Bildhauer und Architekt im 14. Jahrhundert tätig, Amadeo errichtete dort die wundervolle Cappella Colleoni (Abb. 276), Lorenzo Lotto hinterließ dort unter vielen Arbeiten seine Meisterwerke und G. B. Tiepolo schuf dort kräftige Fresken.

Literatur zu Kapitel IX

Vasari, Vite. — Michiel, Notizia d'opere di disegno. — Baldinucci, Notizie di professori del disegno. — Lanzi, Storia pittorica. — Rosini, Storia de llapittura. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. — Meyer, Allg. Künstlerlexikon. — Thieme und Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler. — Burckhardt, Der Cicerone. — Morelli, Le opere di maestri italiani; Della pittura italiana. — Berenson, North Italian Painters. — Müntz, L'art de la Renaissance. — Woermann, Geschichte der Kunst. — Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. Bd. II und III. — A. Venturi, Storia dell'arte italiana. Vol. IV u. VI. — Frizzoni, Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo. — A. Venturi, La Galleria Crespi. — P. Molmenti, La pittura veneziana. — G. Ludwig, Archival. Beiträge z. Geschichte der ven. Malerei. — L. Venturi, Pittura ven. — Testi, Storia della pittura ven. — Bartolomeo dal Pozzo, Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi. Verona 1718. — C. Bernasconi, Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dei medi tempi fino al sec. XVIII. Verona 1864. — Scipione

Maffei, Verona illustrata. Milano 1826. — C. Bernasconi, Compendio delle vite dei pittori, scultori e architetti veronesi. Verona. — Zannandreis, Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi. Verona 1891. — Giuseppe Benassuti, Verona colla sua provincia. Verona 1842. — G. Bariola, Quaderno di disegni del principio del sec. XV di un maestro dell'Italia Settentrionale. Gallerie nazionali italiane, 1902, V. — G. Bernardini, La collezione dei quadri del Museo civico di Verona. Roma 1902. — Selwyn Brinton, Humanism and Art. Padua and Verona. London 1907. — G. Gerola, Questioni storiche d'arte veronese. Madonna Verona, II, 1908. — Scheibler u. Aldenhoven, Gesch. der Kölner Malerschule. Lübeck 1902. — Da Persico, Verona e sua provincia. Bd. I. — G. G. Orti Manara, La basilica di S. Zenone. Verona 1839. — Il Duomo di Verona. Verona. — Cipolla, Per la storia d'Italia e dei suoi conquistatori. Bologna 1895. — L. Simeoni, L'abside di S. Zeno a Verona. Venezia 1908. — C. Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter. Bd. IV. Düsseldorf 1871. — Sgulmero, La prima preghiera di maestro Guglielmo nelle sculture veronesi. Arch. stor. dell'Arte, 1895. — G. Orti Manara, Dei lavori architettonici di fra Giocondo in Verona. Verona 1853. — L. Marinelli, Fra Giocondo. Voghera 1902. — E. de Geymüller, Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di fra' Giocondo. Firenze 1882. — P. Lugano, Di fra' Giocondo da Verona. Siena 1905. — M. Caffi, Le tarsie pittoriche di fra' Giocondo da Verona nel coro degli Olivetani in Lodi. Arch. Stor. Lomb., 1880. — E. de Geymüller, Trois albums de dessins de Fra Giocondo. Rome 1891. — L. Dianoux, Les monuments civils, religieux et militaires de Michel Sanmicheli. Gênes 1878. — L. Marinelli, Michele Sanmicheli. Roma 1901. — G. Biadego, Michele Sanmicheli e il palazzo di Lavezzola. Torino 1906. — G. Biadego, La cappella di S. Biagio nella chiesa dei SS. Nazaro e Celso di Verona. Nuovo Arch. Veneto, 1906. — G. Biadego, A proposito di un protiro (S. Lorenzo di Verona). Arte e Storia, 1898. — P. Schubring, Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898. — G. Biadego, Il pittore Jacopo da Verona (1355—1442) e i dipinti di S. Felice, S. Giorgio e S. Michele di Padova. Treviso 1906. — L. Simeoni, Gli affreschi di Giovanni Badile in S. Maria della Scala di Verona. Nuovo Arch. Veneto, XIII, 1907; Maestro Cicogna. Madonna Verona, 1907. — J. von Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des 14. Jahrh. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses, 1902. — H. Braune, Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400. Z. d. Ferdinandeums, S. III, XXV, 115, 1906; Die Altartafel der Krönung Marias im Kloster Stans in Tirol und deren kunstgeschichtliche Stellung. Ebenda. — G. B. Cervellini, Quando nacque Stefano da Verona. Madonna Verona, III, 1909. — S. M. Spaventi Vittor Pisano detto Pisanello. Verona 1892. — E. Müntz, Vittore Pisanello da Verona. Paris 1899. — I. de Foville, Pisanello et les médailleurs italiens. Paris 1908. — Courajod, Leçons. Bd. II. — A. Venturi, Gentile da Fabriano e il Pisanello. Giorgio Vasari, Vite, ed. critica. Bd. I. Firenze 1896; Il Pisanello a Ferrara. Arch. Veneto, XXX, 1885. — G. F. Hill, Pisanello. London 1905. — G. Biadego, Pisanus Pictor. Atti del R. Istituto veneto, LXVII, 1907—1908; Pisanus Pictor. Zweite Notiz. Ebenda, 1909. — Giuseppe Gerola, La genealogia dei Falconetti. Madonna Verona, III, 1909; Intorno a Domenico Morone. Ebenda, III, 1909. — G. Fogolari, Cristoforo Scacco da Verona. Gallerie naz. ital., V, 1902. — G. Biadego, I Giolfini. Venezia 1892. — C. Gamba, Paolo Morando detto il Cavazzola. Rassegna d'Arte, V, 1905. — G. Frizzoni, A proposito del Cavazzola veronese. Rassegna d'Arte, 1905. — A. Foratti, Giovanni Bonconsigli. Verona 1907. — P. Sgulmero, Il Moretto a Verona. Verona 1899. — L. Simeoni, Il giornale del pittore Paolo Farinati. Madonna Verona, 1907 und 1908. — Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza. Vicenza 1799. — G. B. Berti, Nuova guida per Vicenza. Padova 1830. — M. Caffi, Antichi dipinti vicentini. Arte e Storia, V, 1886. — F. Anti, Una passeggiata per Vicenza nel secolo XVI. Vicenza 1889. — G. Pettinà, Vicenza. Bergamo 1905. — G. Bernardini, Le gallerie di Padova e di Vicenza. Roma 1902. — G. Bellio, Il Palazzo della Ragione in Vicenza. Vicenza 1875. — F. Anti, Il Palazzo Angaran a Vicenza. Vicenza 1891. — B. Morsolin, Il Museo Gualdo in Vicenza. Venezia 1894. — Cogo, La basilica Palladiana nella storia e nell'arte. Vicenza 1900. — J. Kohte, Aus Vicenza. Die Basilika. Der Palazzo Prefettizio. Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1900, Nr. 6. — Cogo, Il rilievo architettonico della basilica Palladiana in Vicenza. Vicenza 1900. — F. Scolari, Della vita e delle opere di Vincenzo Scammozzi. Treviso 1837. — G. Gerola, Francesco Verla e gli altri pittori della sua famiglia. Arte, XI, 1908. — A. Foratti, Bartolomeo Montagna. Padova 1908. — G. A. Averoldi, Le scelte pitture di Brescia. Brescia 1700. — Chizzola, Le pitture e scolture di Brescia. Brescia 1760. — G. B. Carboni, Le pitture di Brescia. Brescia 1760. — A. Sala, Pitture di Brescia. Brescia 1834. — S. Fenaroli, Dizionario degli artisti bresciani. Brescia 1877. — F. Odorici, Guida di Brescia. Brescia 1882. — M. Caffi, Raffaello di Brescia maestro di legname del sec. XVI. Milano 1882. — P. Rizzini, Illustrazione dei Musei di Brescia. Brescia 1889—1896. — Jacobsen, Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XVII, 19. — G. Solitro, Benaco. Salò 1897; Il lago di Garda. Bergamo 1894. — C. J. Foulkes and R. Maiocchi, Vincenzo Foppa of Brescia. London 1909. — F. Malaguzzi Valeri, Il Foppa in una recente pubblicazione. Rassegna d'Arte, Mai 1909, 84ff. — P. Eichholz-Wiesbaden. Vom Palazzo

Municipale zu Brescia. Z. f. bild. Kunst, 1900, 235. — A. Mercanti, La Rotonda di Brescia. Emporium, VII, 1908. — U. Papa, L'architetto Giulio Todeschini di Brescia (1524—1603). Emporium, XIII, 1901; Il genio e le opere di Alessandro Bonvicini — Il Moretto. Bergamo 1898. — Da Ponte, L'opera del Moretto. Brescia 1898. — U. Fleres, La Pinacoteca dell' Ateneo di Brescia. Gallerie nazionali italiane, IV, 1899. — P. Molmenti, Il Moretto da Brescia. Nuova Antologia, Juni 1908. — Ransonnet, Alessandro Bonvicino. Brescia 1845. — W. Bode, Die Ausbeute aus den Magazinen der K. Gemäldegalerie zu Berlin. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., VII, 243. — F. Niccoli Cristiani, Della vita e delle pitture di Lattanzio Gambara. Memorie storiche, aggiuntevi brevi notizie intorno ai più celebri pittori bresciani. Brescia 1907. — F. M. Tassi, Vite di pittori, scultori ed architetti bergamaschi. Bergamo 1793. — P. Molmenti, I pittori bergamaschi a Venezia. Emporium, XVII, 1903. — A. Pasta, Le pitture notabili di Bergamo. Bergamo 1775. — A. Mazzi, Topografia di Bergamo. Bergamo 1870; L'Arte in Bergamo. Bergamo 1897. — G. Secco Suardo, Il palazzo della Ragione in Bergamo. Bergamo 1901. — V. Muzio, I Fantoni intagliatori, scultori e architetti bergamaschi. Arte italiana decorativa e industriale, 1898. — M. Caffi, Raffaello Bergamasco. Arch. Veneto, Serie II, XXVIII, p. I. — A. G. Meyer, Die Colleoni-Kapelle zu Bergamo. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XV, 5. — F. Malaguzzi-Valeri, G. A. Amadeo. Bergamo 1904. — P. Molmenti, G. B. Tiepolo. Milano 1909. — L. Simeoni, Verona. Verona 1910. — A. da Lisca, S. Fermo Maggiore di Verona. Verona 1909. — G. Gerola, Alcune considerazioni intorno al pittore Avanzo. Boll. del Museo Civico di Padova, 1909. — G. Biadego, Pisanus pictor. Dritte Notiz. Venezia 1909. — N. dal Gal, Domenico Morone e il suo capolavoro nel chiostro di S. Bernardino a Verona. Roma 1909. — G. Gerola, Intorno a Domenico Morone. Madonna Verona, 1909. — Tancred Borenius, The Painters of Vicenza, 1440 to 1550. London 1909. — A. Magrini, Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio. Vicenza 1845. — M. Caffi, Raffaello di Brescia maestro di legname del sec. XVI. Milano 1882.



Abb. 276. Giov. Ant. Amadeo,
Fassade der Cappella Colleoni
(Bergamo).



Abb. 277. Panorama von Mailand.

KAPITEL X

Mailand und die Lombardei

Lombardische Skulptur und Architektur bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts

Endlich gelangen wir zur großen lombardischen Hauptstadt, der mit Unrecht das moderne Leben und der heutige Anblick den Anspruch auf Kunst nehmen wollten (Abb. 277). Gewiß, im Laufe der Jahrhunderte hat sie viele Plünderungen und Umwandlungen erfahren, aber die ihr gebliebenen kirchlichen und privaten Denkmäler, ihre Museen, die öffentlichen und privaten Gemäldegalerien würden der Stolz einer jeden hervorragenden Stadt sein. Sehr mit Unrecht gilt Mailand den meisten Reisenden nur als Industriestadt, deren größte Wunder die glasgedeckte Galerie Vittorio Emanuele, die Reihe der rauchenden Schornsteine, das Leben und Treiben auf den Straßen, die vielen Theater und der Reichtum der Häuser und Läden sind.



Abb. 278. Mailand, Die Säulen von S. Lorenzo.

Vom römischen Mailand findet man oft unterirdische Überbleibsel, ferner sieht man in den Museen Skulpturfragmente und weiter sind



Abb. 279. Mailand, S. Lorenzo. (Brogi)



Abb. 280. Mailand,
Mosaik aus dem 5. Jahrhundert in S. Aquilino.
(Anderson)



Abb. 281. Mailand, S. Ambrogio. (Alinari)

noch die Säulen von S. Lorenzo (Abb. 278), aus der byzantinischen Epoche der Kern von S. Lorenzo (Abb. 279), die Mosaiken von S. Aquilino (Abb. 280) und der einst zur Basilica Fausta gehörigen, sonst auch S. Satiro e S. Vittore in Ciel d'oro genannten, bei der Kirche S. Ambrogio gelegenen Kapelle und manch andere kostbare Überreste vorhanden. Dies alles gibt freilich keinen richtigen Begriff von der Bedeutung Mailands in römischer und dann nachrömischer Zeit vom Tode des heiligen Ambrosius (als Bischof 397 gest.) bis zum 8. Jahrhundert ungefähr. Für die folgenden Jahrhunderte bleiben aber wichtige Proben, die vollkommen für die geschichtliche Berühmtheit der großartigen und glorreichen Metropole Zeugnis ablegen, ja sie sind sogar in Mailand und der Umgebung so zahlreich, daß man ihnen den Namen der „lombardischen Architektur" gab. Doch ist dieser Name wenig präzis, da jene Denkmäler trotz einiger spezieller Eigenschaften doch nur zur großen, damals in ganz Zentral-Europa herrschenden „romanischen" Kunst gehören. Unter den Mailänder Kirchen dieses Stiles ist in erster Reihe S. Ambrogio zu nennen (Abb. 281—283). Ihre Chronologie ist viel umstritten, da einige sie ins 9. Jahrhundert versetzen, andere sie, mit Aus-

nahme der Apsiden, drei Jahrhunderte später neuerbaut ansetzen, so daß man hier zu keinen festen Daten für die Geschichte der Architektur gelangt. — Jedenfalls, wie auch das Resultat der Untersuchungen ausfallen möge, bleibt diese Kirche eines der ansehnlichsten, vollkommensten und malerischesten Beispiele der romanischen Kunst mit ihrer Säulenhalle, ihren Türmen, den drei Bogenschiffen mit ebensoviel Apsiden, den polystylen Pylonen, den vollen Bogen, dem Matroneum, der achteckigen Kuppel, dem Altar mit dem Ciborium und dem allgemeinen Reichtume der Ausschmückung.

Wenig blieb in Mailand von der Epoche kommunaler Herrschaft zurück, die sich speziell im heroischen Kampfe gegen Friedrich Barbarossa so glänzend bewährt hatte. Aber das Wenige sind Privatbauten, die gewöhnlich sehr leicht von Bränden oder bei Aufständen oder Belagerungen zerstört werden, oder nach dem Geschmacke und den Bedürfnissen der Zeiten wieder aufgebaut oder vergrößert wurden. In jene Zeit fallen auch die Bogen der Porta Nuova und der im Jahre 1223 erbaute Palazzo della Ragione (Abb. 284).



Abb. 282. Mailand, Quadriportikus und Fassade von S. Ambrogio. (Alinari)



Abb. 283. Mailand, Inneres von S. Ambrogio. (Alinari)



Abb. 284. Mailand, Palazzo della Ragione.

Die sogenannte gotische Epoche beginnt spät in Mailand, aber mit einem Denkmale ersten Ranges, das für die Größe des Namens der Visconti und die Ausdauer der Mailänder zeugt und zwar



Abb. 285. Mailand, Spitzsäulen des Doms. (Alinari)

dem Dome (Abb. 285—287). Gian Galeazzo beginnt den großartigen Bau im Jahre 1386 und an ihm arbeiten einträchtig Italiener und Fremde. Von den ersteren sind nicht alle Lombarden, wenn auch die Meister von Campione überwiegen. Andrea degli

Organi aus Modena arbeitet gleich von Anfang an einem Modell der Kirche, deren Architekt sein Sohn Filippino ist, während man die Pylonen beendet, Wölbungen und Strebebogen herstellt und die erste Fülle von Skulpturen auf ihnen angebracht wird. Während der Renaissance arbeiten an ihm Giovanni, Piero Antonio und Guiniforte Solari, Filarete, Cesare Cesariani, Amadeo, Bernardo Zenale und Leonardo, und das Ende des 15. Jahrhunderts bringt den Abschluß der Kuppel, das Jahr 1774 die Beendigung der Hauptspitzsäule. Der nicht in seiner eigentlichen Zeit und nicht an seinem richtigen Orte erbaute gotische Dom zeigt starke stilistische und konstruktive Fehler, aber in seinen vor allem malerischen Eigenschaften, in dem Schwunge des Ganzen und der Mannigfaltigkeit der vielfachen Ansichten, die er von verschiedenen Seiten gesehen zeigt, bleibt er doch ein ganz eigenartiges Monument von großem Reize. Niemand wird je den Anblick vergessen, den der Dom bietet, wenn er von der durch leichte Morgennebel dringenden Sonne beleuchtet wird, während er selbst noch in einem bläulichen Halbdunkel am Ende des Corso Vittorio Emanuele liegt. Die Spitzsäulen, die Strebepfeiler, die Bogen, die oberen Abschlüsse, die Nischen, Statuen steigen förmlich zum Himmel empor, von rötlichem Schimmer umflossen, in so unentwirrbaren Linien, daß Einem der Gedanke an eine große aus dem Meere auftauchende Korallenbank kommt.



Abb. 286. Mailand, Dom. (Alinari)



Abb. 287. Mailand, Inneres des Doms. (Alinari)

Gerade deshalb war der Dom in Mailand nicht das, was er sonst überall und immer war, nämlich ein Modell für die kleineren Kirchen. Während in Rom sich um die Peterskuppel ein Chor von kleineren, mehr oder minder

ihrer Mutter gleichenden Kuppeln schart, erinnert in dem großen Mailand nichts an den Dom. Er erhebt sich ganz vereinzelt, mehr ein Motiv für Begeisterung als künstlerische Bewunderung.



Abb. 288. Mailand, S. Eustorgio.

Der andere gotische kirchliche Bau in Mailand ist der sehr schlanke Glockenturm der Kirche S. Gottardo (Abb. 289), den Francesco dei Pecorari aus Cremona erbaute (1330). In den anderen Kirchen, wie S. Eustorgio (Abb. 288), S. Simpliciano, S. Marco usw., haben sich entweder die gotischen Formen anders auf romanischen Unterbauten entwickelt oder sie sind später ganz umgebaut worden. Von Privatbauten bleiben nur wenige Reste, wie die von Matteo Visconti im Jahre 1316 erbaute Loggia degli Osii (Abb. 290) und der Palazzo Borromeo.

Die Arbeit der Bildhauer entwickelt sich dort wie in Venedig, aber verschieden von Florenz, nach den Bedürfnissen der Architektur. So wurde der Dom gleich von Anfang an ein unermeßliches Feld für ihre Tätigkeit und er gab den mannigfaltigsten Ideen die Möglichkeit, sich zu äußern und zur Geltung zu bringen. Die Künstler erschienen für die Bedürfnisse des großen Baues so außerordentlich unentbehrlich, daß ein herzogliches Dekret vom Jahre 1396 ihnen verbot, das Mailänder Territorium zu verlassen und anderswo Beschäftigung zu suchen. Es ist sehr bemerkenswert, daß in fünf Jahrhunderten mehr als tausend Bildhauer (viele von ihnen waren auch Ingenieure und Architekten) dort arbeiteten und unter ihnen einige sehr ansehnliche Namen. Schon in den ersten zwanzig Jahren begegnen wir dort Jacomolo Antonio, Giovannino de' Grassi, Giovanni de Fernach und Giacomo (diese beiden aus Campione, Abb. 329), Niccolò da Venezia und Rolando de Banillia. Ihnen folgen Alberto da Campione, Urbano da Pavia, Annex Marchestem,



Abb. 289. Fr. dei Pecorari, Der Glockenturm von S. Gottardo (Mailand). (Alinari)

Walter und Pietro Monich, Giorgio Solari, Antonio da Briosco, Matteo de' Raverti, Jacopino da Tradate, Cristoforo da Ciona, Giovanni da Valdemagna.

Mit geringen Ausnahmen ist in ihren Leistungen der nordische Einfluß evident. Die edle Kunst des Giovanni di Balduccio aus Pisa, der vom Erzbischof Giovanni Visconti den Auftrag erhielt, den Sarkophag des S. Pietro Martire in der Kirche S. Eustorgio herzustellen (1339), hatte in Mailand nur geringen Boden fassen können und sie beschränkte ihren Einfluß auf wenige Skulpturen, wie die Geschichte der Magier, einiger Teile des Hauptaltars, das Grabmal Gaspare Viscontis und das von Stefano und Umberto III. Visconti — dies alles in derselben Kirche, ferner die am Aliprandidenkmale in S. Marco befindlichen Reliefs und das große jetzt im Museum befindliche Grab mit der Reiterstatue des Barnabò Visconti (Abb. 291). Unter den Künstlern, die bei diesen und anderen in Mailand zerstreuten



Abb. 290. Mailand, Die Loggia degli Osii. (Brogi)



Abb. 291. Bonino da Campione, Denkmal des Barnabò Visconti (Mailand, Museum). (Alinari)



Abb. 292. Mailand, Tor des Banco Mediceo, jetzt im Museum.

Arbeiten genannt werden, kommt oft der des Campionesen Bonino vor, aber die nicht übereinstimmende Kritik erlaubt noch nicht, seine künstlerische Persönlichkeit festzulegen.



Abb. 293. Mailand, Kastell der Sforza. (Alinari)

Indessen wuchsen die Kräfte und die Wirkung der Renaissance, und wenn schon die Visconti Wissenschaft und Kunst beträchtlich begünstigten, so war das Interesse des genialen und vom Glücke begünstigten Francesco Sforza erst recht großzügig. An seinem Hofe lebten hervorragende Humanisten und vortreffliche Künstler, unter ihnen Pisanello, Aristotile Fieravanti, der kühne Architekt und Wasseringenieur aus Bologna (starb im Jahre 1486 in Rußland), Michelozzo Michelozzi (1396?—1472), Antonio Averlino, Filarete genannt (1400?—1469?), und andere, deren Namen dafür zeugen, daß der nordische Einfluß vollkommen hauptsächlich dem Einflusse Mittelitaliens gewichen war. Die großen, Francescos Zeit entstammenden Monumente sind das Kastell (Abb. 293) und das Ospedale Maggiore (Abb. 294). Er



Abb. 294. Mailand, Der alte Teil des Ospedale Maggiore. (Brogi)



Abb. 295. Michelozzo, Kapelle des S. Pietro Martire in S. Eustorgio (Mailand). (Alinari)

begann das Kastell mehr als „Schmuck der Stadt" denn als Bollwerk gegen äußere und innere Feinde im Jahre 1450 zu erbauen und zwar auf den Trümmern des drei Jahre früher zerstörten Viscontischen Schlosses. Unter seinen ersten Baumeistern finden wir Giovanni da Milano, der im Jahre 1451 starb und gleich durch Jacopo da Cortona, Marcaleone da Nogarolo, Filippo Scozioli aus Ancona, Bartolomeo Gadio, den Dirigenten aller Arbeiten im Herzogtume, und Filarete ersetzt wurde. Neuere Studien schränken des letzteren Arbeit am Kastell ein und nehmen ihm die Autorschaft des von Luca Beltrami im Jahre 1904 wiederhergestellten Turmes. Ihm verdankt man aber den ältesten Teil des Ospedale Maggiore, d. h. einen Teil des Portikus, in dem Filarete seine florentinische Abstammung und seinen Glauben an die konstruktive Art und den Stil Filippo Brunelleschis beweist (Abb. 294). Der obere Teil zeigt eine ganz verschiedene Auffassung und ein gewisses Zögern in der Anwendung der Renaissance. Dasselbe sehen wir auch am Kastell, wo ebenso der Spitzbogen in den reich eingerahmten Fenstern ganz nach venezianischer und auch sonst in der Lombardei beliebter Art sitzt und nach trecentistischer Weise die Säule in der Mitte einen Ring trägt.



Abb. 296. Bramante, Der Mann mit der Hellebarde (Mailand, Brera). (Brogi)

Die Solari waren die Architekten, welche diesen Übergangsstil zwischen Gotik und Renaissance anwandten und die alten Bogen und die alten Wölbungen mit einem wahren Frühlinge von Laubwerk und Blumen und einer übersprudelnden Fröhlichkeit von jungen Formen schmückten. Giovanni Solari



Abb. 297. Bramante, Heraklit und Demokritos. (Mailand, Brera). (Brogi)

arbeitet zwischen 1445 und 1481 an vielen Bauten, so am Dome von Mailand, dem Kastell von Pavia und an Festungsbauten in Pizzighettone und Novara; sein Sohn Guiniforte, schon im Jahre 1459 Domarchitekt, ist dann an der Certosa di Pavia beschäftigt; er folgt dann Filarete am Ospedale Maggiore, wo er die herrlichen Spitzfenster schafft und er entwirft, wie es scheint, auch die Schiffe von S. Maria delle Grazie, dann S. Pietro in Gessate und andere Kirchen, wo der neue Stil bescheiden mit dem alten harmonisiert. So wandelt sich naturgemäß auch die Skulptur, ja noch viel schneller um, dank der zwei kolossalen Arbeiten am Dome von Mailand und der Certosa di Pavia. Die Solari nehmen, wie wir schon sahen und noch weiterhin besprechen werden, wie die Mantegazza an beiden teil, während Jacopino da Tradate und Matteo de' Raverti am Dome tätig sind und sich alle einträchtig die größte Mühe geben, die vollen und doch schlanken Formen der an anderen Orten schon triumphierenden Renaissance zu erreichen.



Abb. 298. Castiglione d'Olona, Chiesa di Villa. (Alinari)

Vielleicht hat der aus Florenz kommende Michelozzo auf Einladung des Pigello Portinari, des Leiters der mediceischen Bank in Mailand, die große Türe derselben gemeißelt (jedoch mit Ausnahme der vier Seitenfiguren, Abb. 292). Ihm schreibt man auch die Architektur der Kapelle des S. Pietro Martire (Abb. 295) in S. Eustorgio mit ihrem Marmorschmuck (1462 bis 1470) zu. Lombardische Elemente fehlen nicht an jenem herrlichen Denkmale, aber ebenso wie einheimische Maler dort malten, konnten doch an den ornamentalen Teilen einheimische Bildhauer tätig



Abb. 299. Mailand, Die Canonica von S. Ambrogio. (I. I. d'Arti Grafiche)

sein. Die Fenster mit den kandelaberähnlichen Säulen scheinen dies zu beweisen. Das Gebäude wirkt sowohl in seinem Ganzen wie in seinen Einzelheiten in Mailand wie ein Asyl der toskanischen Kunst der Mitte des 15. Jahrhunderts, als in größerer Zahl die von Brunelleschi ausgehenden und mit Giuliano da Sangallo abgeschlossenen Architekturformen triumphierten. Des letzteren Kuppel der Kirche S. Maria delle Carceri in Prato ist die Schwester jener von S. Eustorgio.



Abb. 300. Mailand, S. Maria delle Grazie. (Brogi)

Die Nachfolger Francesco Sforzas protegierten nicht weniger als er die Künste. So befiehlt der prachtliebende Galeazzo Maria, während er selbst Paläste, Klöster und Kirchen baut oder zu ihrer Erbauung auffordert, unter Auflegung von Steuern, daß Mailand seine Straßen pflastere und sich mit Gebäuden schmücke. Hervorragende Künstler zogen damals in die große Stadt.

Bramante kam ums Jahr 1474 nach Mailand. Er war damals dreißig Jahre alt und kam von Urbino, der so reichen Heimat von Kunst und Wissen. Dort lebte zu seiner Zeit eine Reihe



Abb. 301. Bramante, Die Rotunde von S. Satiro (Mailand). (Alinari)



Abb. 302. Bramante, Sakristei von S. Satiro (Mailand). (Brogi)

von Künstlern, wie Luciano da Laurana, Paolo Uccello, Pier della Francesca, Justus von Gent, Melozzo da Forlì. Von Luciano hatte er die Vorliebe für Architektur, von Pier della Francesca und von Melozzo die Perspektive gelernt. Daher hatte seine Malerei, die von ihm zuerst betriebene Kunst, einen absolut monumentalen Charakter. Die Historiker erwähnen von Bramante viele Bilder in Rom, Bergamo und besonders in Mailand; auf uns sind nur der „Christus an der Säule“ in der zwischen 1135 und 1221 vollendeten Zisterzienserabtei von Chiaravalle, der Argus im Castello Sforzesco und die acht Fresken der Casa Panigarola jetzt in der Brera (Abb. 296 und 297) gekommen. Diese Leistungen genügen, um erkennen zu lassen, daß er, wenn er bei der Malerei geblieben, einer der ersten Maler geworden wäre. Denn er ist ausgezeichnet in seiner Formgebung, dem Helldunkel, der Großartigkeit und Energie des Ganzen, so daß sein Temperament dem des Luca Signorelli und Michelangelos nahesteht.



Abb. 303.
Abbiategrasso bei Mailand Dom.

Er zog aber die Architektur vor und leistete in ihr so Ausgezeichnetes, daß man ihn, nicht ganz richtig, ihren Reformator nannte, ohne zu bedenken, daß er eigentlich nur die von Brunelleschi wieder aufgenommenen und von Leon Battista Alberti und Laurana fortgesetzten Prinzipien weiter ausbaute. Jedenfalls war er aber einer der größten Baumeister, nicht so sehr seiner Zeit als vielmehr aller Zeiten und er legte in der Lombardei den neuen Baustil fest, der schon in Castiglione d'Olona mit der Chiesa della Villa (Abb. 298) und dann in Mailand durch Filarete, Michelozzo und auch Amadeo ein erstes Aufleuchten gefeiert hatte. Daß in der Tat Bramante nicht eine neue Ära der Architektur bedeutet, beweist das Schwanken in



Abb. 304. Mailand,
Das Monastero Maggiore.

der Zuweisung wichtiger Bauwerke, die ihm von den Kritikern bald zugeschrieben, bald wieder abgesprochen werden. Jedenfalls gehören ihm nicht einige anmutig toskanisierende Bauten an, wie die Cancelleria in Rom, die einen so offenkundigen Kontrast zum sicheren, echt römisch robusten Tempietto von S. Pietro in Montorio und zur Marmorverkleidung der Casa di Nazareth in Loreto aufweist. — Es fehlen uns eben schriftliche Nachrichten über ihn und deshalb mehren sich auch die Ungewißheiten über die Werke seiner Mailänder Epoche wie im allgemeinen über sein ganzes Leben.



Abb. 305. Mailand, Inneres des Monastero Maggiore. (Alinari)

Unzweifelhaft gehören ihm nur an der Portikus der Canonica von S. Ambrogio (Abb. 299) mit den knotigen einem abgeschälten Baumstamme ähnlichen Säulen und die Kirche des S. Satiro (Abb. 301) mit der schönen Perspektive des Chores und mit der Sakristei (Abb. 302), die in der Harmonie der Bauglieder und dem reichen ornamentalen Schmucke ganz herrlich wirkt. Die ihm von Cesariani zugeschriebene Ponticella del Castello hat später beträchtliche Umwandlungen erfahren. Nur hypothetisch und unter schwerer Opposition werden dem Bramante die Kuppel, Apsis und die Türe von S. Maria delle Grazie (Abb. 300), dann einige Klöster, wie das jetzt als Militärspital benützte, dann das der S. Radegonda u. a. m., ferner verschiedene Privatbauten, Tore und Höfe zugewiesen. Diese alle werden jedoch eher Arbeiten seiner Schüler sein. Er selbst ging im Jahre 1499 nach Rom, weil das mit den päpstlichen und venezianischen Truppen verbündete Heer Ludwigs XII. seinen Protektor Lodovico il Moro vertrieben hatte. — Wenn nun viele der ihm in Mailand zugeschriebenen Bauten zweifelhaft oder zum Teile



Abb. 306. Lodi, Chiesa dell'Incoronata. (Alinari)

zweifellos ihm nicht gehören, so hat er doch in der Lombardei besser dokumentarisch und stilistisch beglaubigte Werke hinterlassen, wie die Fassade des Domes von Abbiategrasso (Abb. 303), die mit ihrem kolossalen Torbaue an die Fassade der von Leon Battista Alberti erbauten Kirche S. Andrea in Mantua erinnert, ferner den kleinen Kreuzgang des Kapitels der Certosa di Pavia, einige Teile der Kathedrale von Como, die Kirche S. Maria di Canepanova in Pavia (begonnen im Jahre 1492, beendigt erst viel später nach seinem Tode), die Loggien und den Turm des Kastells von Vigevano (der letztere nach dem Typus anderer lombardischer Türme mit Einschluß des sogenannten filaretischen). Unnötig ist es, zu erwähnen, daß in der ganzen Lombardei ihm noch andere, sicher von ihm nicht herrührende Bauten zugewiesen werden. Denn auch in der Kunst schenkt man gerne den Großen.



Abb. 307. G. B. Battagio,
S. Maria della Croce (Crema). (Alinari)

Naturgemäß war der direkte und indirekte Einfluß Bramantes ungemein groß. Seine Nachahmer waren Giovanni Giacomo Dolcebono (gest. 1506, schuf die Kirche S. Maria presso S. Celso, welche später Cristoforo Lombardi umbaute und vielleicht auch die während des Baues schon veränderte Kirche S. Maurizio al Monastero Maggiore, Abb. 304 und 305), ferner der aus Lodi gebürtige Giovan Battista Battagio, der die Kirche S. Maria della Croce bei Crema (Abb. 307) entwarf und mit Dolcebono die trotz vielfacher Reparaturen schöne Incoronata von Lodi baute (Abb. 306), dann Francesco da Briosco, Schöpfer der Kapelle dei Trivulzio in der Kirche S. Nazaro (1518) und Bartolomeo Suardi, Bramantino genannt, von dem später



Abb. 308.
Como, Kathedrale. (Alinari)



Abb. 309. Como,
Seitentür der Kathedrale.
(Alinari)



Abb. 310. T. u. Fr. Cazzaniga,
Briviodenkmal in S. Eustorgio
(Mailand). (Alinari)

die Rede sein wird. Auch Cesare Cesariani rühmte sich ein Schüler Bramantes zu sein; als aber Bramante Mailand verließ, war er erst ungefähr sechzehn Jahre alt. Cesariani schrieb 1521 einen Kommentar zu Vitruv und sieben Jahre später legte er im Auftrage Karls V. einen Teil der Festungswerke des Kastells an. Schließlich führte er das Innere des Domes, so wie man es noch heutzutage sieht, zu Ende. Er starb im Jahre 1543.

Bramantesk waren auch Cristoforo Solari in seinem Portikus der Kirche S. Maria presso S. Celso und zum Teile und in verschiedenen Bauten noch andere Künstler, die wie Solari sich vorzüglich als Bildhauer betätigten, wie Amadeo, Benedetto Briosco und Tommaso Rodari aus Como, der mit seinen Brüdern Giacomo und Bernardino fast den ganzen Marmorschmuck der Kathedrale von Como schuf (Abb. 308 und 309).

Getreu unserem Prinzipe, von den Künstlern dort zu handeln, wo sich ihre Leistungen am besten



Abb. 311. A. Fusina,
Grabmal des Daniele Birago in S. Maria
della Passione (Mailand).

offenbaren, werden wir später ausführlicher von den Mantegazza, Amadeo, Benedetto Briosco und anderen reden, wenn wir den größten Triumph der lombardischen Skulptur, die Certosa di Pavia, beschreiben. Denn von den Mantegazza besitzt man mit Ausnahme der jetzt im Museum befindlichen Fragmente der Fassade von S. Satiro nur wenig mehr in Mailand.

Viel mehr arbeitete für die große Stadt Giovanni Antonio Amadeo, denn er hatte einen starken Anteil an der Weiterführung des Ospedale Maggiore, führte dann mit Dolcebono den Bau der Kuppel am Dome weiter und schuf verschiedene nun zum Teile aus ihrem Zusammenhange gerissene und im Museum aufbewahrte Skulpturen.



Abb. 312. Bambaja, Gaston de Foix (Teil von seinem Grabmal im Museum zu Mailand). (Alinari)

Auch die Arbeit der Schüler Amadeos, der Brüder Tommaso und Francesco Cazzaniga am Denkmale Brivio in S. Eustorgio (Abb. 310) ist zum großen Teile zugrunde gegangen oder zerstreut worden. Ebenso erging es Andrea Fusina, dem mit Sicherheit in Mailand das Grabmal des Erzbischofs Birago (1465) in S. Maria della Passione (Abb. 311), ferner das des Battista Bagaroto (1517) im Museum und andere klassizistische würdige Domskulpturen zugeschrieben werden. Cristoforo Foppa, Caradosso genannt, ging wie Ghiberti, die Mantegazza, Cellini u. a. von der Goldschmiedekunst zur großen Skulptur über und hielt sich in den großen Kunstzentren auf. In Brianza 1452 geboren, ist er schon als ganz junger Mann in Rom, dann in Mailand, Florenz und später wiederum in Rom. Überall kauft er wertvolle Steine und Antiquitäten an.

Die Detailarbeit des Goldschmiedes und das eifrige Suchen nach kleinen Altertümern nahm ihm nicht die Energie, die wir an Agostino Busti, Bambaja genannt (gest. 1548), vermissen. Von letzterem sind noch viele Arbeiten erhalten, aber schmerzlich berührt einen die Zerstückelung und Zerstreuung der Teile des Denkmals Gastons de Foix (1515 bis 1521, Abb. 312) und des einst in S. Francesco Grande befindlichen Denkmals Birago (1522). Er ist ein liebenswürdiger Künstler, der anfangs durch den Reichtum seiner Kompositionen und die Anmut der Gestalten blendet, aber bei näherer Prüfung nicht standhält, weil die Menge oft zum Gewimmel, die Anmut zur Weichlichkeit wird. Er wird manieriert, bevor noch der Realismus der Mantegazza und Amadeo in ihren Schülern sein Ziel erreicht.

Cristoforo Solari, Gobbo genannt (geb. 1460, gest. 1527), war der Künstler, der dieses Ziel erlangen konnte. Er hatte damit begonnen, den traditonellen Formen der lombardischen Skulptur mehr Fülle und Schönheit zu geben und auch die stark realistischen Gestalten ideal zu bilden, wie seine Grabstatuen des Lodovico il Moro und der Beatrice d'Este beweisen. Aber der Einfluß Leonardos und später seine Romreisen zogen ihn von seinem geraden Wege ab und nun suchte er in der Modellierung eine Fülle und affektierte Anmut, die, weil nicht in seinem Temperamente noch in dem der lombardischen Kunst gelegen, bei ihm schwülstig und kraftlos wurden (Abb. 313).

Literatur zu Kapitel X

Vasari, Vite. — Cicognara, Storia della scultura. — A. Ricci, Storia dell' architettura. — Heider, Eitelberger und Hieser, Mittelalterl. Denkmäler des österr. Kaiserstaates. 2 Bde. Stuttgart 1856—1860. — O. Stiehl, Der Backsteinbau roman. Zeit, besonders in Oberitalien und Norddeutschland. Leipzig 1898. — Paolo Maggi, Sommario delle cose mirabili di Milano. Milano 1909. — F. Cassina, Le fabbriche più cospicue di Milano. Milano 1840. — G. Mongeri, L'arte in Milano. Milano 1872. — C. Romussi, Milano nei suoi monumenti. Milano 1875. — P. Gauthier, Milan. Paris 1905. — E. Verga, U. Nebbia, E. Marzorati, Guida di Milano. Milano 1906. — F. Malaguzzi-Valeri, Milano. Bergamo 1906. — A. G. Meyer, Oberitalien Frührenaissance. Bauten u. Bildwerke der Lombardei. 2 Tle. Berlin 1897 – 1900. — G. Ferrario. Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese. Milano 1843. — G. L. Calvi, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza. Milano 1865. — M. Caffi, Di alcuni maestri d'arte nel secolo XV in Milano. Arch. stor. lombardo, V, 1878. — A. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV—XVII. Milano 1881. — F. Dartein, L'Architecture lombarde. Paris 1892. — G. Moretti, L'architettura civile del secolo XV in Milano e la casa dei Missaglia. Milano 1902. — G. T. Rivoira, Le origini dell' architettura lombarda. Roma 1902—1908. — L. Malvezzi, Le glorie dell' arte lombarda. Milano 1882. — G. Merzario, L'arte lombarda e i maestri comacini. Milano 1894. — A. Venturi, Storia dell' arte italiana. Vol. II, III, IV, V. Milano 1901—1909. — L. Beltrami, La basilica ambrosiana primitiva e la ricostruzione compiuta nel sec. IX. Milano 1897. — Diego Sant' Ambrogio, Notizie intorno alla basilica di S. Ambrogio. Milano 1894 u. 1907. — G. B. Toschi, Ambrosiana. Arte, I, 1898. — G. Biscaro, Note e documenti Santambrosiani. Milano 1904, 1905. — G. Moretti e U. Nebbia, La conservazione dei monumenti della Lombardia. Milano 1908. — Ufficio Regionale dei Monumenti della Lombardia, Il Palazzo delle pubbliche Ragioni di Milano. Milano 1907. — Annali della fabbrica del duomo di Milano. Milano 1887—1895. — G. Carotti, Vicende del duomo di Milano e della sua facciata. Arch. stor. dell' arte, II, 1889. — C. Romussi, Il duomo di Milano. Milano 1906. — Fr. Malaguzzi, Il duomo di Milano nel Quattrocento. Rep. f. Kunstw., XXIX, 1901. — Ugo Nebbia, Il sarcofago e la statua equestre di Barnabò Visconti. Milano 1908. — Luca Beltrami, La cappella di S. Pietro Martire presso la basilica di S. Eustorgio in Milano. Arch. stor. dell' Arte, V, 1892. — S. M. Vismara, Monasteri e monaci olivetani nella diocesi milanese. Milano 1907. — S. Locati, L'antica sede del Comune milanese nella piazza dei Mercanti. Milano 1901. — L. Testi, La forma primitiva delle gallerie lombarde e la Cappella di S. Aquilino nel S. Lorenzo Maggiore a Milano. Messina 1902. — G. Landriani, S. Maria in Aurona. Milano 1902. — L. Testi, Il monastero e la chiesa di S. Maria d'Aurona. Arte, 1904. — M. Caffi, S. Eustorgio, S. Pietro Martire, Nanni Pisano scultore. Milano 1886. — P. Fontana, La chiesa del Santo Sepolcro a Milano. Arch. stor. dell' Arte, 1897. — C. Elli, La chiesa di S. Maria della Passione in Milano. Milano 1906. — I. Gelli e G. Moretti, Gli Armaroli milanesi. Milano 1908. — G. Biscaro, Giovanni di Balduccio, Alboneto da Pisa e Matteo da Campione. Arch. stor. lombardo, XXXV, 1908. — A. Schmarsow, Meister Andrea. Berlin 1883. — C. M. Ady, Milan and the Sforza. London 1907. — G. Clausse, Les Sforza et les arts en Milanais. Paris 1909. — L. Beltrami, Guida del Castello di Milano. Milano 1894; Il Castello di Milano. Roma 1898; Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza. Milano 1885; La vita nel Castello di Milano al tempo degli Sforza. Milano 1900; Indagini e documenti riguardanti la torre principale del Castello di Milano ricostruita

in memoria di Umberto I. Milano 1905. — P. Canetta, L'Ospedale Maggiore di Milano. Milano 1880—1887. — G. Caimi, Notizie storiche del grand' Ospedale di Milano. Milano 1887. — L. Corio, Antonio Filarete da Firenze detto Averlino. Politecnico 1873. — W. von Oettingen, Über das Leben und die Werke des Antonio Averlino, genannt Filarete. Beitr. z. Kunstgesch., Leipzig 1888. — M. Lazzaroni e A. Munoz, Filarete. Roma 1908. — L. Pungileoni, Memorie intorno alla vita e alle opere di Bramante. Roma 1836. — M. Caffi, I capi d'arte di Bramante d'Urbino nel milanese. Firenze 1871. — W. von Seidlitz, Bramante in Mailand. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., 1887. — L. Beltrami, Bramante a Milano. Rassegna d'Arte, I, 1901. — C. Ricci, Gli affreschi di Bramante. Milano 1904. — L. Beltrami, Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro. Milano 1903. — G. Carotti, Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello. Milano 1905. — H. von Geymüller, The School of Bramante. London 1891. — G. Barucci, Il castello di Vigevano. Torino 1909. — L. Beltrami, Notizie sul sepolcro di Gastone de Foix. Rassegna d'Arte, II, 1902. — F. Malaguzzi-Valeri, I Solari architetti lombardi del XV secolo. Berlino 1906.

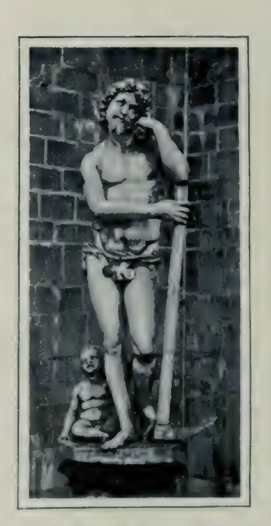


Abb. 313. C. Solari, Adam (Mailand, Dom). (Alinari)



Abb. 314. Leonardo da Vinci, Mariä Verkündigung (Florenz, Uffizien). (Alinari)

KAPITEL XI

Leonardo da Vinci

Die Geschichte der Sforza nimmt indessen unter Ruhmestaten und Tragödien ihren Fortgang. Dem großen Francesco folgt Galeazzo Maria (1466), der nach einer Regierung von kaum einem Jahrzehnt, in einer Verschwörung tödlich verwundet, einen minderjährigen Sohn unter der Vormundschaft der Mutter Bona aus dem Hause Savoyen zurückläßt, während die Regierung dem Cicco Simonetta anvertraut wird. Bald aber tritt Francescos Sohn Lodovico, il Moro genannt (Abb. 315), in den Vordergrund, der um der Herrschaft willen zwischen Bona und dem Simonetta Zwietracht sät, den letzteren enthaupten läßt und die erstere mit dem unglücklichen kränklichen Sohne nach Abbiategrasso verbannt.



Abb. 315. G. Boltraffio, Bildnis des Lodovico Moro (Mailand, Sammlung Trivulzio). (Anderson)

Wenn nun auch diese Gewalttaten wie ein Schatten auf Lodovico fallen, so verklären doch seine Fürstentugenden, sowohl was er politisch für Mailand tat als auch sein Interesse für Künste und Wissenschaften, seine Biographie. Er war tätig, freigebig, gerecht und schuf in Mailand der Renaissance eine beneidenswerte Heimat, berief die ersten Männer für jedes Wissensgebiet, bis seine Politik zu kompliziert wurde und er, vom Glücke verlassen, zweimal in die Hände



Abb. 316. Leonardo da Vinci, Handzeichnung für ein Reiterdenkmal (Windsor).

der Franzosen fiel. — An den Mailänder Aufenthalt Bramantes und anderer vortrefflicher Künstler schloß sich dank Moros Bemühungen der Leonardos. Dieses Faktum allein würde schon genügen, um dem großen Fürsten zu ewigem Ruhm zu gereichen, wie die Dante gewährte Gastfreundschaft dem Geschlechte der Polenta. Gleichwohl wollen wir nicht jenen folgen, die den überragenden Einfluß Leonardos auf die lombardische Kunst für wohltätig ansehen. Unsern Standpunkt wollen wir später erörtern. Jetzt soll die Rede von ihm und seinem Mailänder Aufenthalte sein, mit dem überdies die genaue Kenntnis seiner Werke, seines Genies, seiner mannigfaltigen, um nicht zu sagen universellen Tätigkeit beginnt. Er hatte sich nicht einer Kunst, sondern der Kunst hingegeben in der vielseitigsten ästhetischen und wissenschaftlichen Bedeutung derselben. Das eigentlich dem italienischen Geiste oder noch richtiger dem der Renaissance entsprechende Ideal des in jeder Hinsicht vollkommenen Mannes hatte bis dahin nie und ebensowenig später eine herrlichere Verwirklichung gesehen. Alle Formen der Natur, alle Äußerungen des menschlichen Geistes zogen ihn gleich mächtig an; er liebte alles zu erforschen, zu studieren und zu wissen.



Abb. 317. A. de Predis, Musizierender Engel (London, Nationalgalerie). (Anderson)

Diese Vielseitigkeit ist vielleicht daran schuld, wenn er bei den einmal angefangenen Arbeiten nicht ausharrte, so daß er bei seinen Zeitgenossen in den Ruf eines nicht konsequenten und faulen Mannes geriet, was uns schier unbegreiflich erscheint, wenn wir bei Betrachtung seiner vielen Manuskripte die Tiefe seiner Forschungen und beim Studium seiner Bilder die Vortrefflichkeit seiner Technik, die Formenschönheit und den Ausdruck seiner Künstlerseele bewundern.

Ein solcher Mann, der mit seinen vielen Talenten ein würdevolles Auftreten verband,



Abb. 318. Leonardo da Vinci, Die Grottenmadonna (Paris, Louvre). (Alinari)

konnte dem nach solchem Schmucke seines Hofes eifrig suchenden Moro nicht entgehen. Andererseits zog Leonardo bei seinem Talente, seiner Herrennatur und seinem Ehrgeize diesen glänzenden Hof dem viel bescheideneren zu Florenz vor, zumal letzterer noch voll von Intrigen und Eifersüchteleien war.

So begegneten sich seine Wünsche mit denen Lodovico Sforzas und im Jahre 1483 verläßt er Florenz, wo er unter Verrocchio gelernt und mit ihm gearbeitet, die in den Uffizien befindliche Verkündigung (Abb. 314) gemalt hatte und die ihm von den Mönchen von S. Donato in Scopeto übertragene Anbetung der Magier entworfen hatte und übersiedelt nach Mailand. Nun fand er mitten unter Vorbereitungen für Feste und Projekten für Wasserbauten und Festungen Zeit und Mittel, um sich seinen Lieblingsstudien hinzugeben und teilte Freunden und Schülern, die um ihn herum gleichsam einen zweiten Hof bildeten, die Resultate mit.

Auch seine künstlerische Tätigkeit umfaßte ein weites Feld. Er entwarf Pläne für Privatbauten und Kirchen, modellierte und malte. So widmete er große vorbereitende Studien (die wir zum Teile noch besitzen, Abb. 316) und viel Arbeit und Zeit auf das Modell einer gigantischen Reiterstatue des Francesco Sforza; leider aber kam es nicht bis zum Gusse und rohe französische Armbrustschützen zerstörten es in dem den Niedergang der Sforza einleitenden Kampfe.



Abb. 319. Leonardo da Vinci, Die Grottenmadonna (London, Nationalgalerie). (Anderson)

Seine Bilder hatten ein nur wenig besseres Los. Die für Lodovico gemalten Porträts sind verschollen. Das im Louvre aufbewahrte weibliche Porträt, das in einigen alten Reproduktionen irrigerweise als das Bild der Lucrezia Crivelli gilt und den schlechtgewählten Namen „la belle Ferronnière“ trägt, wird jetzt allgemein dem Boltraffio zugewiesen. Ein sicheres Werk Leo-

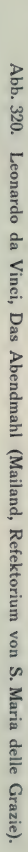


Abb. 320. Leonardo da Vinci, Das Abendmahl (Mailand, Refektorium von S. Maria delle Grazie).

nardos ist hingegen die „Vergine delle Roccie“ und der Streit, ob das Exemplar von Paris (Abb. 318) oder das von London

(Abb. 319) das Original sei, neigt mehr zugunsten von Paris. — Aus einem im Jahre 1893 publizierten Dokumente geht hervor, daß Leonardo und sein Schüler Ambrogio de Predis sich verpflichteten, für die Mailänder Brüderschaft della Concezione in S. Francesco ein mit Schnitzwerk verziertes Altarbild mit der Jungfrau in der Mitte und zwei Engeln an den Seiten herzustellen. Die Jungfrau (später delle Roccie genannt) war schon von Leonardo gemalt, die beiden Engel wurden von Ambrogio de Predis (Abb. 317) dargestellt. Der von vornherein festgesetzte Preis war dreihundert Dukaten, von denen nur hundert für das von Leonardo gemalte Mittelbild bestimmt waren. Später aber setzten die Schätzer diese Summe noch in sehr unwürdiger Weise herab, so daß sie sogar sagten, daß die Jungfrau statt hundert nicht mehr als fünfundzwanzig Dukaten wert sei. Leonardo protestierte natürlich und verlangte eine seiner Forderung gerechte Schätzung oder die Rückgabe seines Bildes. Er erhielt es schließlich zurück und man begnügte sich mit einer von de Predis gemalten Kopie, die später nach London kam. Jedenfalls bleibt in Mailand, wenn man von dem unsicheren Musikerporträt der Ambrosianischen Sammlung (Abb. 323) und dem merkwürdigen letzthin renovierten Gewirre von Zweigen, Laubwerk und Schildern in der Sala delle Asse des Schlosses absieht, sein Hauptwerk das Abendmahl, das er in Tempera auf der Wand des Refektoriums der delle Graziekirche in den Jahren 1495 und 1497 ausführte (Abb. 320—322). Es ist das vielleicht berühmteste und am meisten reproduzierte Bild der Welt. Die Größe des Ganzen, die vollendete Harmonie der Komposition,



Abb. 321. Leonardo da Vinci, Detail aus dem Abendmahl.



Abb. 322. Leonardo da Vinci. Detail aus dem Abendmahl.



Abb. 323. Leonardo da Vinci, Der Musiker (Mailand, Gemäldesammlung der Biblioteca Ambrosiana). (Montabone)

die Schönheit der Gestalten, das dramatische Moment, welches die Apostel bei dem resignierten Ausspruche Christi „Einer von euch wird mich verraten" aufregt, reißen in der Tat einen zur flammenden und enthusiastischen Bewunderung hin. Auf jeder Seite Christi sieht man zwei Gruppen von je drei Gestalten, die, obzwar gut abgewogen und in sich geschlossen, sich untereinander durch Gesten und Blicke der einzelnen Apostel verbinden. Alles aber konvergiert zu Christo, dem Zentrum des Dramas, so daß von ihm eine jede Stimmung, eine jede Geste ausgeht und wieder zu ihm zurückkehrt.

Leonardo blieb in Mailand bis zum Jahre 1499. Nach dem Sturze Lodovicos il Moro kehrte er in seine Heimat zurück. Gleichwohl arbeitete er eine Zeitlang für Cesare Borgia als Architekt und Militäringenieur (1502) und besuchte hie und da Mailand, aber für einige Jahre war Florenz der Hauptsitz seiner künstlerischen Tätigkeit. Dort schuf er den Karton der heiligen Anna (jetzt in London, Abb. 324) und das Bild gleichen Inhaltes aber von verschiedener Komposition (jetzt im Louvre, Abb. 325),



Abb. 324. Leonardo da Vinci, Die h. Anna (Karton) (London, Academy of Arts).



Abb. 325. Leonardo da Vinci, Die Jungfrau mit dem Jesuskind und der h. Anna (Paris, Louvre).

dort begann er seine Schlacht d'Anghiari in der Sala del Consiglio in der Signoria, dort schuf er das herrliche Porträt der Monna Lisa (Abb. 327), der Gemahlin Francesco Giocondos (1505) und vielleicht auch den heiligen Hieronymus in der Wüste (jetzt in der vatikanischen Pinakothek, Abb. 326).

Aber alle Arbeiten konnten doch nicht in ihm die stets geringe Sympathie für Florenz und seine Sehnsucht nach Mailand unterdrücken. Im Jahre 1506 kehrte er dorthin zurück und blieb fast ausschließlich dort bis 1516, wo er sich mit dem jährlichen Solde von 700 Scudi als Hofmaler zu Franz I. von Frankreich begab. Aber bald ließ seine Gesundheit zu wünschen übrig. Im April 1519 machte er in Cloux bei Amboise sein Testament und am 2. Mai 1519 starb er in den Armen seines Lieblingsschülers Francesco Melzi (1492—1570?), der sein Haupterbe wurde.



Abb. 326. Leonardo da Vinci,
Der h. Hieronymus
(Rom, Vatikanische Pinakothek).

Literatur zu Kapitel XI

Die Bibliographie über Leonardo bildet für sich allein schon eine umfangreiche Literatur. Hier sind daher nur einige aus der übergroßen Zahl allgemeiner Nachschlagewerke über ihn angeführt und einige, die die charakteristischen Züge dieses vielseitigen Genius hervorheben. — Leonardo, Codice Atlantico. Accademia dei Lincei. Roma 1894 u. ff. — Raccolta Vinciana. Milano 1905—1908. — G. Séailles, Leonardo da Vinci. Paris. — J. P. Richter, Leonardo da Vinci. London 1880. — E. Müntz, Leonardo da Vinci. Paris 1899. — G. Uzielli, Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Torino 1896. —

A. Rosenberg, Leonardo da Vinci. Leipzig 1907. — Selwyn Brinton, Milan, Leonardo and his Followers. London 1900. — E. Solmi, Leonardo. Firenze 1900. — G. Gronau, Leonardo da Vinci. London 1902. — E. McCurdy, Leonardo da Vinci. London 1904. — G. Carotti, Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello. Milano 1905. — R. Horne and H. Cust, Leonardo da Vinci. London 1908. — J. P. Richter, The literary Works of Leonardo da Vinci. London 1882. — Ch. Ravaisson, Les écrits de Léonard de Vinci. Gaz. des Beaux Arts, 2, XXIII, 225. — Leonardo da Vinci, Frammenti letterari e filosofici. Herausg. von E. Solmi. Firenze 1899. — E. Lippmann, Lionardo da Vinci als Gelehrter und Techniker. Stuttgart 1899. — P. Müller-Walde, Leonardo da Vinci, Lebenskizze und Forschungen. München 1889—1890. — O. Sachs, Lionardo da Vinci. Wiener Rundschau, hrsg. von C. Christomanos und F. Rappaport, 4. Jahrg., Nr. 4 und 6. — J. Strzygowski, Studien zu Leonardos Entwickelung als Maler. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XVI, 159. — Winterberg, Lionardo da Vincis Malerbuch und seine wissenschaftliche und praktische Bedeutung. Ebenda, VII, 172. — L. Beltrami, Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della cattedrale di Milano. Milano 1903; Leonardo e la sala delle asse. Milano 1907. — Champfleury, Anatomie du laid d'après Léonard de Vinci. Gaz. des Beaux Arts, 2, XIX, 190. — G. Frizzoni, La Galerie nationale de Londres et la Vierge aux rochers. Ebenda, 2, XXIX, 230. — W. von Seidlitz, La Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci. Arte, X, 1907. — Müller-Walde, Leonardo da Vinci und die antike Reiterstatue der Regisole; Einige Entwürfe Leonardos zum Reiterdenkmale für Gian Giacomo Trivulzio; Plaketten des Berliner K. Museums nach Studien Leonardos zu Reiterdenkmälern und zur Darstellung der Reiterschlacht von Anghiari. Jahrb. der K. Pr. Kunsts., XX, 81; Eine frühe Redaktion von Leonardos Komposition der Madonna mit der hl. Anna und dem Lamm. Ebenda, XX, 54; Einige Anweisungen Leonardos für den unterseeischen Schiffskampf, Taucherapparate und Torpedoboote; Leonardos Erfindung der Schiffsschraube. Ebenda, XX, 60. — Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia, Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano 1906. — L. Beltrami, Il Cenacolo di Leonardo. Milano 1908. — Dehio, Zu den Kopien nach Leonardos Abendmahl. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XVII, 181. — W. von Seidlitz, Leonardo da Vinci. Rassegna nazionale, 1909. — H. Klaiber, Leonardostudien. Straßburg 1907. — W. von Seidlitz, Leonardo da Vinci. Berlin 1909. — Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine, Milano 1910.



Abb. 327. Leonardo da Vinci,
Die Monna Lisa
(Paris, Louvre). (Alinari)

Die Madonna in der Rosenlaube

Von Bernardino Luini

(Mailand, Brera)



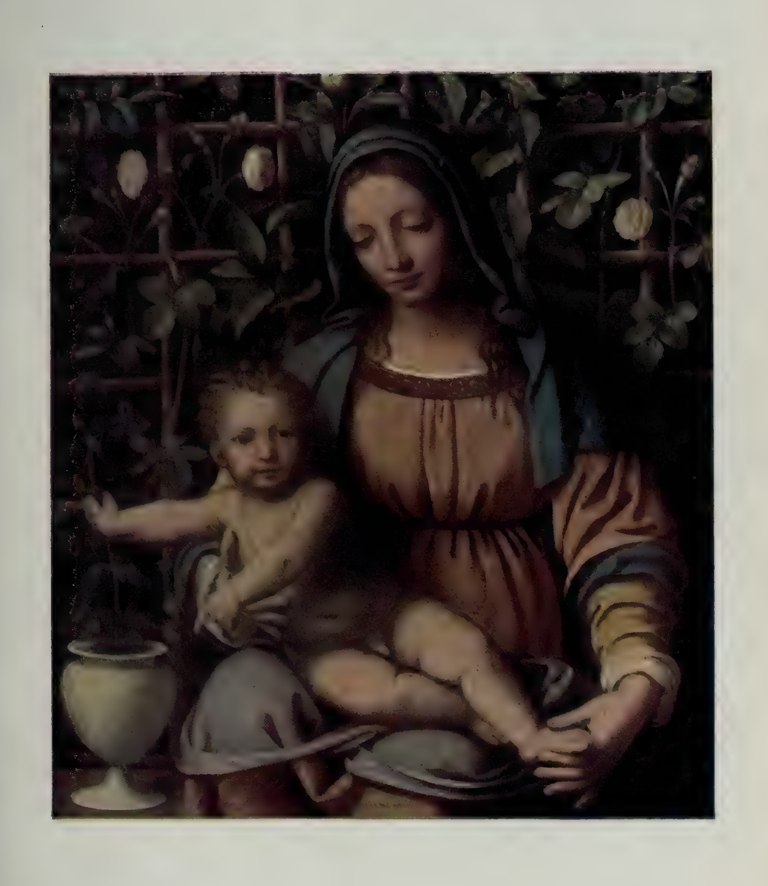






Abb. 328. Fresko im Palazzo Borromeo zu Mailand.

KAPITEL XII

Die lombardische Malerei im 15. Jahrhundert und die Schule Leonardos

Die lombardische Malerei beginnt erst spät. Nur gering sind die Überbleibsel der romanischen und der giottesken Epoche, dabei qualitativ mittelmäßig. Es ist aber wahrscheinlich, daß sie einst zahlreich waren und daß nur ihr geringer Wert und die unaufhörlichen, hauptsächlich in Mailand unternommenen Umbauten sie ganz außerordentlich selten gemacht haben. Trotzdem sieht man noch einige Reste, besonders in Bergamo (wo die Maler Pasino und Pietro da Nova arbeiteten) und in seiner Umgebung, dann in Chiaravalle, Pozzuolo, Cantaregina, Lentate, Mocchirolo und an anderen Orten.

In der Brera bewahrt man nur vier in der Servitenkirche abgenommene Fresken des Trecento. Eines von diesen hat Simone da Corbetta (1382) gemalt. Es zeigt eine große Armut in den Gestalten und in der Auffassung. Übrigens zeugt das Vorhandensein verschiedener Kodizes, die in jener Zeit Fra' Pietro da Pavia, Annovello da Imbonate (1395), Pietro da Bescapè und andere mit Miniaturen schmückten, von der Existenz einer künstlerischen, wenn auch nicht hohen, so doch reichen und weitverbreiteten Tätigkeit. Hier ist nicht der Ort von Giovanni Jacopos da Caverzajo Sohne, der auch unter dem Namen Giovanni da Milano geht, zu reden, der, wenn auch in Viboldone und Mocchirolo bei Lentate am Seveso tätig, doch eigentlich Taddeo Gaddis Bahnen folgt und in Prato, Florenz und Rom arbeitet.

Am Ausgange des Trecento weht plötzlich über Venetien und die Lombardei ein Hauch neuer malerischer Ideen, der nach und nach auch auf die Emilia und die Marken übergreift. Die unleugbaren Ähnlichkeiten zwischen der Kunst des Kölner Meisters Wilhelm und dem Veroneser Stefano zeitigten die Ansicht, daß dieser Hauch von Köln kam. Das ist nur zum Teile richtig. Eher ist an die Tatsache zu erinnern, daß damals bei den ausgedehnten Handelsbeziehungen und den häufigen politischen und religiösen Berührungen sich zwischen den verschiedenen Ländern ein befruchtender künstlerischer Austausch entwickelte. So muß man, ohne der heimischen Kunst ungerecht zu werden, den Einfluß der französischen Skulptur und Miniaturenmalerei zugestehen, ebenso den holländischen mit den damaligen Hauptvertretern den beiden van Eyck und den Einfluß verschiedener deutscher Landstriche.



Abb. 329. Giacomo da Campione, Oberer Teil einer Sakristeitür (Mailand, Dom). (Alinari)

Gewisse Reflexe fremder Einflüsse, mit einem neuen Streben nach Realismus und Vorliebe für feine Pointen, Tiere, Spiele, Gebräuche vereinigt, zeigen sich in den Werken der Brüder Salimbeni da Sanseverino und Gentiles da Fabriano, wie in den Bildern Giovannis da Modena und Antonios da Ferrara. Dann wird gegen die Alpen hin dieser Einfluß noch klarer bei einigen zwischen Verona und Piemont arbeitenden Künstlern. Dies gilt von Stefano da Verona, vom großen Pisanello, Giovannino de' Grassi, Michelino und Leonardo Molinari da Besozzo, von den Zavattari, Lanfranco und Filippo de' Veri von Mailand, von den Freskomalern der Kapelle Torriani in der Kirche S. Eustorgio, des Palazzo Borromeo in Mailand (Abb. 328) und des Kastells della Manta in Saluzzo.



Abb. 330. G. de' Grassi, Handzeichnung (Bergamo, Biblioteca Civica). (I. I. d'Arti Grafiche)

Giovannino de' Grassi ist der erste Mailänder Künstler jener Epoche. Schon im Jahre 1389 ist er dort bildhauerisch und als Maler tätig. Sieben Jahre später liefert er die von ihm für das Waschbecken der Domsakristei skulptierte Samaritanerin ab. In seinem in Bergamo aufbewahrten Skizzenbuche (Abb. 330) zeigt er sich auch als scharf beobachtender Tiermaler, so daß er sich den Molinari, Zavattari, den Veronesen und Jacopo Bellini nähert. Es ist die Frage, ob alle diese von selbst oder durch die gleichen Einflüsse jener Richtung zuneigten oder ob Giovannino den anderen wenigstens zum Teile als Beispiel diente. Das vergleichende Studium steht noch aus; tatsächlich aber geht er ihnen chronologisch voraus, denn er starb im Jahre 1398 und war bereits um das Jahr 1340 geboren.



Abb. 331. Michelino Molinari da Besozzo, Die Jungfrau mit dem Kinde und Heiligen (Siena, Pinakothek).

Hingegen arbeitet Michelino Molinari da Besozzo zwischen 1394 und 1442 (Abb. 331); sein im letzten Dezennium des 14. Jahrhunderts geborener Sohn Leonardo ist zwischen 1428 und 1488 tätig, miniiert Kodizes und hinterläßt nebst anderem sehr ansehnliche Fresken in S. Giovanni a Carbonara in Neapel. — Gregorio und Ambrogio Zavattari malen feierlich festliche, prunkvolle Bilder in der Kapelle der Theodolinde im Dome von Monza (Abb. 332) und reichen mit ihren Bildern über die Mitte des 15. Jahrhunderts. Sie überleben also reichlich um ein halbes Jahrhundert Giovannino de' Grassi und können deshalb noch die Fresken bewundernd sehen, die Masolino da Panicale in den Jahren 1422 und 1423 in der Collegiata von Castiglione d'Olona und im



Abb. 332. A. u. Gr. Zavattari, Aus dem Leben der Königin Theodolinde (Monza, Dom). (Alinari)

Jahre 1435 im Baptisterium derselben Stadt malt (Abb. 333 und 334). — Weiter entfernt, in Verona lebt Stefano ungefähr zwischen 1375 und 1440 und Antonio Pisano, Pisanello genannt (1397—1455), während in Venedig Jacopo Bellini erst 1470 seine Tage beschließt. Giovannino de' Grassi ist gewiß ein großer bedeutender Künstler gewesen und mit Unrecht gleich Jacopo Bellini lange Zeit vergessen geblieben. Nun aber beginnt ein neues malerisches Gefühl in der Lombardei und besonders in Mailand sich mit Vincenzo Foppa, dann Bernardino Butinone und Bernardo Zenale (beide aus Treviglio), mit Vincenzo Civerchio aus Crema und anderen geltend zu machen, von denen wir nur die Namen, aber keine Werke kennen (wie der berühmte, um 1475 gestorbene Porträtist Zanetto Bugatto) oder andererseits nur namenlose Bilder zurückblieben.



Abb. 333. Masolino da Panicale, Festmahl des Herodes (Castiglione d'Olona, Baptisterium). (Alinari)



Abb. 334. Masolino da Panicale, Johannes der Täufer tadelt den Herodes (Castiglione d'Olona, Baptisterium). (Alinari)

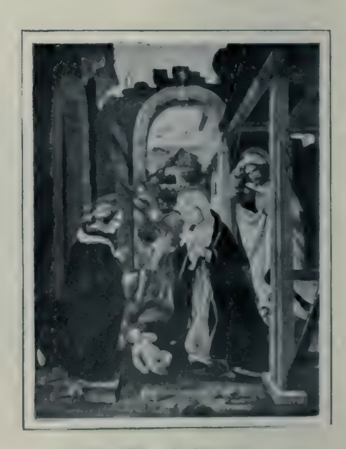


Abb. 335. V. Civerchio, Krippe (Mailand, Brera). (I. I. d'Arti Grafiche)

Foppa ist zwischen den Jahren 1425 und 1430 in Brescia geboren. Dort blieb er bis 1455. Dann ging er mit seiner Familie nach Pavia, wo er seinen ständigen Wohnsitz bis 1490 hatte, da er wieder nach Brescia zurückkehrte. Doch machte er häufige Abstecher, um die unzähligen Bestellungen auszuführen, die sein langes tätiges Leben ausfüllten. Er starb im Jahre 1516. In Mailand malte er für Pigello Portinari die mediceische Bank und die Kapelle Portinari in S. Eustorgio, dann malte er einige Decken im herzoglichen Schlosse aus und arbeitete für andere Auftraggeber in S. Maria di Brera (Abb. 338). Ebenso war er im Kastell und der Certosa di Pavia, in Savona, Genua, Monza, Bergamo und an anderen Orten tätig. Seine Manier ist die venezianische und speziell die Jacopo Bellinis, mit dem er außer der scharfen Zeichnung die Vorliebe für Perspektive und für reichgeschmückte und mit klassischen Motiven durchsetzte Architektur gemein hat. Er ist ein vornehmer Künstler, mit ziemlich reichem Kolorit, wenn man von den blassen, perlenfarbigen Fleischtönen absieht (Abb. 336).



Abb. 336. V. Foppa, Anbetung der Magier (London, Nationalgalerie). (Hanfstaengl)

Daß die erste Manier Civerchios (1470?—1544, Abb. 335) den paduanischen und mantegnesken Einfluß deutlich zeigt, geht auch klar aus dem Aufbaue seiner Persönlichkeit hervor, die sich lange Zeit der Untersuchung entzog, da fast alle seine Fresken verloren sind und seine Bilder unter verschiedenen und berühmteren Namen gingen. So gehören ihm z. B. die Sacra Conversazione des Louvre (1491) an, die dort dem Bramantino zugeschrieben wird, und zwei Madonnen im Privatbesitz in Brescia und Rom, die man für Arbeiten des Mantegna ausgibt!

Schüler Foppas waren ferner die beiden Trevigliesen Bernardino



Abb. 337. Zenale und Butinone, Zwei Heilige (Treviglio, Kathedrale). (Anderson)

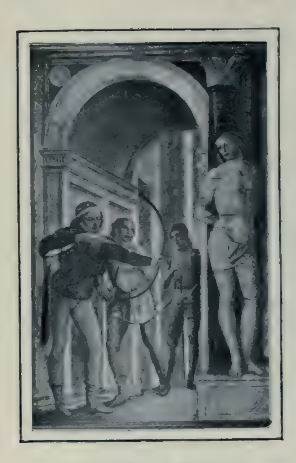


Abb. 338. V. Foppa, Marter des h. Sebastian (Mailand, Brera). (Anderson)

Butinone (1430?—1507, Abb. 340) und Bernardo Zenale, der neunzigjährig im Jahre 1526 starb. Sie arbeiteten häufig zusammen, obgleich ihre Temperamente verschieden waren. Doch ist dabei zu bedenken, daß diese Verschiedenheit der größeren Schönheit der gemeinschaftlichen Arbeit zugute kam, indem im großen Polyptychon von Treviglio die rauhe düstere Manier Butinones und die anmutige klare Zenales (Abb. 337) sich gegenseitig gut beeinflußten. Was von Butinones Arbeiten zurückblieb, genügt vollauf zur Erkenntnis seiner Individualität. Die kleine Madonna mit dem Kinde in der Brera (Abb. 342) zeigt Butinone von Foppa abhängig. Viel weniger ist von Zenale erhalten geblieben. Ihm schrieb man lange Zeit das sforzeske Altarbild der Brera zu, das früher in S. Ambrogio ad Nemus stand. Aber die sicheren Arbeiten Zenales weichen von dieser ab, die einem, wenn auch von der alten lombardischen Schule ausgehenden, aber doch durch Leonardo umgemodelten Künstler angehört.

Die Manier dieser foppesken Künstler, zu denen auch der rauhe und nicht seltene Donato da Montorfano gehört, beherrschte lange Mailand, wiewohl seit 1474 eine kräftigere, ja monumentale Kunstrichtung dort auf den Plan getreten war. Wir meinen damit die Bramantes, von der schon die Rede war. Die Ausdauer des Kreises um Foppa erklärt sich vielleicht durch die zum Teile nicht unberechtigte Scheu, sich in fremde Formen einzuleben und aus dem Umstande, daß Bramante der Malerei Lebewohl sagte, um sich zur Architektur zu wenden, wodurch er seinem Einflusse eine andere Richtung gab. Gleichwohl war sowohl in der Malerei wie in der Architektur Bartolomeo Suardi

Abb. 339. Bartolomeo Suardi genannt Bramantino, Jungfrau und anbetende Heilige (Mailand, Gemäldesammlung der Biblioteca Ambrosiana). (Montabone)

(1455?—1536?, Abb. 339) sein Schüler. Man nannte ihn seiner Treue zum Meister wegen Bramantino. Eine leicht zu verstehende Treue, die ihm aber doch seine eigenen technischen Qualitäten und Auffassungen zu behaupten erlaubte. In der Architektur zieht er sonderbarerweise die horizontalen Linien den gebogenen vor. Sein Kolorit ist weicher als bei Bramante; manchmal auch, so z. B. in der Kreuzigung der Brera, ganz geheimnisvoll infolge der bläulichen und grünlichen Töne, die man fast Unterwasserfarben nennen könnte.



Abb. 340. B. Butinone,
Madonna mit dem Kind und dem h. Bernhard und h. Vinzenz (Mailand, Brera).

Bramantinos Malerei fand einen Nachahmer in Bernardino Luini, der viel-

leicht mit dem ersteren die Fresken der Villa Pelucca bei Monza malte, die später dann ganz allein von Luini vollendet wurden. Später aber verschwand Bramantinos Einfluß ganz, da Luini selbst in Leonardos Bannkreis geraten war. Hingegen hielten Foppas Schüler und Mitarbeiter noch mutig aus, so Ambrogio Bergognone (tätig 1480—1523), Ambrogio Bevilacqua, Liberale genannt (blühte zwischen 1471 und 1502, Abb. 341), und andere mehr, deren Arbeiten noch nicht identifiziert sind.



Abb. 341. A. Bevilacqua,
Thronende Madonna mit Kind, zwei Heiligen und dem Stifter (Mailand, Brera). (Alinari)

Der wahrscheinlich in Fossano, Provinz Cuneo, geborene Bergognone ist der letzte tüchtige Vertreter der alten lombardischen Schule (Abb. 343). Sein einst in der Kirche der Olivetaner von Nerviano befindliches, vom Jahre 1522 datiertes Bild zeigt, daß er bis zuletzt seinen Lehrern treu blieb. Dasselbe sieht man auch an dem



Abb. 342. B. Butinone,
Madonna mit dem Kind
(Mailand, Brera). (Anderson)



Abb. 343. A. Bergognone,
Madonna mit dem Kind und Engeln
(Mailand, Brera). (Brogi)

großen figurenreichen Fresko in S. Simpliciano, das weder in der Komposition noch in den Gestalten das Ideal des Quattrocento verleugnet. Dieses sein Hauptwerk ist nicht genau datiert, aber das Datum des Bildes von Nerviano zeigt, wie Bergognone geblieben war, nachdem Leonardo sein Abendmahl schon seit einem Vierteljahrhundert vollendet hatte. Michelangelos Decke der Sixtina, Raffaels Stanza della Segnatura, Sodomas Hochzeitsgemach der Farnesina, Correggios Zimmer in S. Paolo existierten damals schon und auch Gaudenzio Ferrari wie Luini hatten eine große Tätigkeit entfaltet.



Abb. 344. B. Luini,
Madonna mit Sohn und Heiligen
(Mailand, Brera). (I. I. d'Arti Grafiche)

Mit Bergognone erlosch auch die Hoffnung, daß sich die wahre lombardische Malerei in einem einzigen großen, himmelstürmenden Namen zusammenfaßte, wie es bei der venezianischen mit Tizian, bei der emilianischen mit Correggio, bei der Florentiner mit Michelangelo und der umbrischen mit Raffael der Fall

war. Der Baum fiel leider, ehe seine Früchte reif wurden. Unter der alles erdrückenden Tyrannei Leonardos änderten sich wie durch Zauberwort die Formen der alten nüchtern ernsten Schule und von nun an sieht man auf allen Gesichtern dasselbe stereotype Lächeln, das ein Redner oder Poet mit richtigem Gefühle rätselhaft nannte.



Abb. 345. B. Luini, Hyppolita Sforza u. die h. Agnes, h. Scholastika und die h. Katharina (Mailand, Monastero Maggiore). (Anderson)

So wurde die zweite lombardische Schule nur von Leonardonachahmern gebildet, von Schülern oder Nachfolgern des großen Florentiners, von denen einige eine gewisse Reife schon vor ihrer Unterwerfung unter seine Macht gewonnen hatten. Zu diesen gehört Andrea Solario, der zwischen 1460 und 1515 lebt (Abb. 349) und aus der alten zahlreichen Künsterfamilie der Solari hervorgegangen ist (s. S. 159), Bruder Cristoforos, auch Gobbo genannt (s. S. 167), und hauptsächlich in Einzelfiguren hervorragend. Bald begeistert er durch den anmutigen Ausdruck seiner Bilder, hauptsächlich in den Trauergestalten seines Ecce Homo und des Christus unter dem Kreuze, bald überrascht er durch scharf gezeichnete Porträts (Abb. 347). Giovanni Boltraffio (1467 bis 1516) zeigt in seinen Heiligenbildern (Abb. 346) Leonardos Einfluß. Hingegen ist er, wenn er Porträts malt (Abb. 315, 348), Realist und vergißt Schule und Manier.



Abb. 346. G. Boltraffio, Madonna „dei Casio“ (Paris, Louvre). (Giraudon)

Auch Luini (1470?—1532), der Größte der Lombarden jener Epoche, wird als Schüler Leonardos angesehen. Wir wollen aber, wie gesagt, in ihm eher einen Bramantinoschüler erkennen, der von der unaufhaltbaren Strömung in den Leonardokreis hineingezogen wird. Viele seiner Arbeiten sind von ihren ursprünglichen Orten weggenommen und in die



Abb. 347. A. Solario, Männliches Bildnis (London, Nationalgalerie). (Hanfstaengl)

Mailänder Pinakothek gebracht worden (Abb. 344). So befindet sich in der Brera das feierlich friedlich ergreifende Fresko der Engel, welche den Leichnam der heiligen Katharina in das Grab legen. Andere Bilder kann man noch an ihren Orten betrachten. So malte Luini in der Wallfahrtskirche in Saronno, in deren Kuppel Gaudenzio Ferrari ein Engelkonzert malte, unter anderen kleinen Bildern zwei große figurenreiche Fresken: Die Anbetung der Magier und die Darstellung im Tempel. In der Kirche S. Maria degli Angeli in Lugano malte er eine großartige Passion, die in Komposition und Breite an deutsche Arbeiten erinnert, während die Figuren, einzeln für sich betrachtet, Leonardos Richtung zeigen. Schließlich malte er wertvolle Fresken im Monastero Maggiore (Abb. 345).

Weit direkter zeigt sich Leonardos Einfluß in Staffeleibildern Luinis wie anderer damaliger lombardischer Maler, so daß diese öfters und für lange Zeit dem Meister selbst zugewiesen wurden, eben weil sie in den Typen und im Ausdruck, freilich aber nicht in der Schärfe der Charaktere, viele Qualitäten Leonardos aufwiesen.



Abb. 348. G. Boltraffio, Die zwei Stifter (Mailand, Brera). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 349. A. Solario, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Mailand, Museum Poldi-Pezzoli). (Brogi)



Abb. 350. B. de' Conti,
Madonna mit dem Kind (Bergamo,
Accad. Carrara). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 351. Giampietrino,
Sacra Conversazione
(Neapel, Museo Nazionale). (Anderson)

Zu dieser fruchtbaren Schule gehörten außer dem schon genannten Ambrogio de Predis (lebte zwischen 1450 und 1520, Abb. 317) und Francesco Melzi (siehe Seite 175), Bernardino de' Conti (1450—1528, Abb. 350), Andrea Salaino (blühte zwischen 1490 und 1520, seine künstlerische Individualität steht noch nicht



Abb. 352. Cesare da Sesto,
Madonna mit Sohn
(Mailand, Brera). (Brogi)



Abb. 353. Francesco Napoletano,
Jungfrau mit Sohn
(Mailand, Brera). (Brogi)

sicher), Marco da Oggiono (1470—1540?, Abb. 354), der eher in Farbe und Zeichnung schwerfällig ist ganz im Gegensatze zu Cesare da Sesto (1477—1527, Abb. 352) mit seinen anmutigen, gut abgewogenen Gestalten, ferner Gian Pietro Rizzi, Giampietrino genannt (Abb. 351), der liebliche Madonnen und Putten malt, aber in den häufigen nackten Halbfiguren der Lucrezia oder Maddalena langweilig wird, ferner der oft mangelhafte kraftlose Cesare Magni (Abb. 355) und der volle helldunkle Formen liebende Francesco Napoletano (Abb. 353), die alle in derselben Zeit leben. Schließlich ergab sich auch der in der Schule Giovanni Bellinis erzogene Bartolomeo Veneto (tätig 1502—1546) dem Einflusse Leonardos (S. 69, Abb. 137).

In Oberitalien beschränkte sich Leonardos Einfluß nicht auf die Lombardei, sondern erstreckte sich auch auf das benachbarte Piemont. Ja nicht bloß in der Malerei war das der Fall, sogar in der Skulptur erblicken wir ihn, wo er zu einer Weichheit führte, die in direkten Gegensatz zur lombardischen Tradition und Natur trat.



Abb. 354. Marco da Oggiono,
Die drei Erzengel
(Mailand, Brera). (Brogi)

Literatur zu Kapitel XII

Vasari, Le Vite. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. — Crowe and Cavalcaselle, A history of painting in North Italy. — Venturi, Storia dell'arte italiana, V. — Berenson, The North Italian painters. — Lermolieff (Morelli), Kunstkritische Studien. — L. Lanzi, Storia pittorica d'Italia. — G. Rosini, Storia della pittura italiana. — V. Marchese, Memorie dei pittori, scultori e architetti domenicani. — J. Meyer, Allg. Künstlerlexikon. — U. Thieme und F. Becker, Allg. Lexikon der bild. Künster. — J. Burckhardt, Der Cicerone. — C. Ricci, La Pinacoteca di Brera. — F. Malaguzzi-Valeri, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. — Guida sommaria della Biblioteca Ambrosiana. Milano 1907. — G. Mongeri, L'Arte in Milano. Milano 1872. — P. Gauthiez, Milan. Paris 1905. — F. Malaguzzi-Valeri, Milano. Bergamo 1906. — E. Verga, U. Nebbia, E. Marzorati, Guida di Milano. 1906. — A. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV—XVIII. Milano 1881. — F. Malaguzzi-Valeri, Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento. Rep. f. Kunstw., XXV, 2. — G. B. Calvi, Notizie sulla vita dei principali architetti, scultori e pittori che fiorivano a Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza. Milano 1859. — M. Caffi, Di alcuni pittori poco noti. Arch. stor. lombardo, VIII, 54; XIX, 995. — C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami, Reminiscenze di storia e arte nel suburbio e nella città di Milano. Milano. — F. Malaguzzi-Valeri, Pittori lombardi del Quattrocento. Milano 1902. — C. M. Ady, Milan and the Sforza. London 1907. — G. Clausse, Les Sforza et les arts en Milanais. Paris 1909. — J. Cartwright, Beatrice d'Este Duchess of Milan (1475 bis 1497), A Study of Renaissance. — G. Carotti, Pitture giottesche a Mocchirolo. Arch. stor. lombardo, 1887. — W. Suida, Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia. Rassegna d'Arte, 1906. — P. Toesca, Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi. L'Arte, VIII, 1905. — Gerspach, Gli affreschi di Campione. L'Arte, 1902. — Ginus, Campione. Varese 1904. — Gerspach, Campione. Paris 1904. — F. Malaguzzi-Valeri, Per le pitture di Campione. Rassegna d'Arte, 1908. — P. Toesca, Disegni di antica scuola lombarda. L'Arte, X, 1907; Di alcuni miniatori lombardi della fine del Trecento. L'Arte, 1907. — R. Majocchi, Di alcuni dipinti dei fratelli Zavattari e di Giacomo Vismara a S. Vincenzo in Prato di Milano. Rivista di scienze storiche, VII, 1908. — C. Fumagalli e L. Beltrami, La cappella detta della regina Teodolinda nella basilica di S. Giovanni in Monza e le sue pitture murali. Milano 1891. — G. C. Bizzozzero, Varese e il suo territorio. Varese 1874. — D. Sant'Ambrogio, Il borgo di Castiglione Olona presso Varese. Milano 1893. — L. Beltrami, Castiglione Olona. Rassegna d'Arte, 1901. — A. Codara, Guida di Varese. Varese 1901. — P. Toesca, Masolino da Panicale. Bergamo 1908. — Lechevallier-Chevignard, La Chapelle des Portinari à Saint-Eustorge de Milan. Gaz. des Beaux Arts, 2, XIX, 227. — L. Beltrami, Vincenzo Foppa. Emporium, VII, 1898; La patria di Vincenzo Foppa. Perseveranza, 1. Februar 1906; Vincenzo Foppa e le pitture della cappella di S. Pietro martire a Milano. Rassegna d'Arte, 1902. — C. Yocelin-Foulkes and R. Majocchi, Vincenzo Foppa of Brescia. London 1909. — G. Frizzoni, Vincenzo Foppa. L'Arte, 1909. — M. Caffi, Vincenzo Civerchio. Arch. stor. italiano, 1883; Zenale e Butinone. Arte e Storia, VI, 1887. — W. von Seidlitz, Zenale e Butinone. L'Arte, VI, 1903. — W. Suida, Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi. Jahrb. der kunsth. Samml. des allerh. Kaiserhauses, 1904; Die Spätwerke des Bartolomeo Suardi genannt Bramantino. Ebenda, XXVI, 5. — G. Frizzoni, Bartolomeo Suardi detto il Bramantino secondo una nuova pubblicazione. L'Arte, 1908. — D. Sant'Ambrogio, Un pregevole quadro del Bramantino a Birolo presso Pavia. Osservatore Cattolico, 6. März 1909. — G. Lafenestre, Bernardino Luini. Gaz. des Beaux Arts, 2, II, 441. — L. Beltrami, Bernardino Luini e la Pelucca. Arch. stor. dell'Arte, VIII, 1895. — P. Gauthiez, Notes sur Bernardino Luini. Gaz. des Beaux Arts, 1899, 307; 1900, 25 und 229; Bernardino Luini. Paris. — L. Beltrami, La chiesa di S. Maurizio in Milano e le pitture di Bernardino Luini. Emporium, IX, 1899. — G. Williamson, Bernardino Luini. London 1900. — L. Beltrami, Ambrogio Fossano detto il Bergognone. Milano 1895; In difesa del quadro del Bergognone in Melegnano. Milano 1900. — D. Sant'Ambrogio, Un nuovo e pregevole quadro del Bergognone in Recco Liguria. Osservatore Cattolico, 6. Februar 1909. — F. Malaguzzi-Valeri, Maestri minori lombardi. I seguaci del Bergognone. Rassegna d'Arte, V, 1905. — G. Zappa, Note sul Bergognone. L'Arte, 1909. — C. Yocelin-Foulkes and R. Majocchi, Intorno al pittore Ambrogio Bergognone. L'Arte, 1909. — C. Ricci, La patria del Bergognone. Bollettino d'Arte, 1909. — H. de Chennevières, Andrea Solario. Gaz. des Beaux Arts, 2, XXVIII, 43. — E. Motta, Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci. Arch. stor. lombardo, XX, 1893. — W. Bode, Ein Bildnis der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza von Ambrogio de Predis. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., X, 71. — W. von Seidlitz, Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci. Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses, 1906. — Literatur über Ambrogio de Predis siehe in Bollettino storico della Svizzera italiana, 1891, S. 41 ff. — L. Beltrami, Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo all' Am-

brosiana. Repertorium, XXIX. — G. Cagnola, Bernardino de Conti. Rassegna d'Arte, V, 61. — G. Longoni, Cenni su Marco d'Oggiono allievo di Leonardo da Vinci. Lecco 1858. — G. V. T., Giovan Antonio Boltraffio. Die Galerien Europas, I. Leipzig. — G. Carotti, R. Pinacoteca di Brera: G. A. Boltraffio. Gallerie nazionali italiane, IV, 1899. — G. Frizzoni, Neue Erwerbungen der Breragalerie und des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand. Z. f. bild. Kunst, N. F., XL, 3. — E. Galichon, De quelques estampes milanaises attribuées à Cesare da Sesto. Paris 1892. — F. Malaguzzi-Valeri, Cesare da Sesto. Rassegna d'Arte, VIII, 1908. — E. Reymond, Cesare da Sesto. Gaz. des Beaux Arts, 1902. — G. Cagnola, Intorno a Francesco Napoletano. Rassegna d'Arte, 5, 1905. — F. Mason Perkins, Alcuni dipinti italiani in America. Rassegna d'Arte, 1909. — D. Sant'Ambrogio, La chiesa di Viganò Certosino e i dipinti di Bernardino Rossi. Milano 1894. — A. Venturi, Bartolomeo Veneto. L'Arte, 1899 und Galleria Crespi. Milano 1900. Für Ambrogio de Predis vergl. Bollettino Storico della Svizzera italiana, 1891, 41.



Abb. 355. Cesare Magni,
Heilige Familie
(Mailand, Brera). (Anderson)



Abb. 356. G. Meda, Hof des erzbischöflichen Seminars (Mailand). (Brogi)

KAPITEL XIII

Mailänder Architektur und Skulptur vom 16. bis zum 19. Jahrhundert

Die Schule Leonardos wurde in der Lombardei von keiner anderen streng individuellen Schule abgelöst. Jetzt hatten sich die Kunsttypen der verschiedenen Gegenden unter dem römischen Einfluß der Schüler Raffaels und Michelangelos verschmolzen und geeinigt, so daß eine nationale Manier entstand. Von dieser bildete nur die venezianische Malerei eine Ausnahme. Auch die politischen Ereignisse hatten Mailand seine Sonderstellung genommen. Der Hof der Sforza, glänzend aus tief eigenem Bedürfnis und dem Streben, mit den anderen italienischen Höfen zu wetteifern, war sozusagen mit dem Tage, da Lodovico il Moro bei Novara in die Hände der Franzosen fiel, vernichtet. In den folgenden kurzen Perioden, in denen die Söhne Moros unter Kriegen, Metzeleien und Verschwörungen wieder auftauchen, wobei sie mehr von Leuten, welche sich zu Herren aufwarfen, als von den eigentlichen Parteigängern unterstützt wurden, hoben sich die Künste nicht, ebensowenig wie unter



Abb. 357. Martino Bassi, Porta Romana (Mailand). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 358. Pellegrini, Hof des erzbischöfl. Palastes (Mailand). (Alinari)

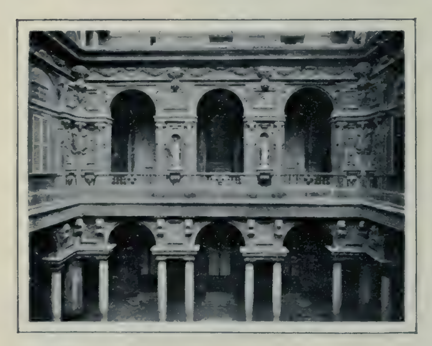


Abb. 359. Galeazzo Alessi, Hof des Palazzo Marino (Mailand). (Brogi)



Abb. 360. Vincenzo Seregni, Palazzo dei Giureconsulti (Mailand). (Brogi)

der spanischen Herrschaft, die sich im Jahre 1535 dort festsetzte und sittenlos und feindselig gesinnt beinahe zwei Jahrhunderte dauerte.

Merkwürdig ist es, wie die natürliche Energie der Lombarden und die in jahrhundertelanger Tätigkeit gewonnene Mailänder Kraft sich bei unaufhaltbarem Niedergange gleichwohl in hervorragenden Leistungen und blühenden Industrien äußerten, die sich trotz immer argwöhnischerer Unterdrückung durch die Spanier doch behauptete. Zwischen solch kräftig pulsierendem Leben und dem Schmachten nach Genuß verlöschte nicht der religiöse Eifer, der im 16. Jahrhundert seinen Glanz und seine Anregung hauptsächlich im heiligen Carl Borromäus (1538—1584), dem Gründer von Kirchen, Klöstern und wohltätigen Anstalten, fand.

Ungemein groß ist die Zahl der Architekten, Bildhauer und Maler, die in Mailand unter der spanischen Herrschaft tätig waren, auch wenn man von den Kleinkünstlern absieht (den Goldschmieden, Steinschneidern, Töpfern, Glokkengießern) und den Waffenschmieden, unter denen sich die Missaglia, Cantoni, da Merate, Piatti und Negrioli hervortaten. Die

Protektion der einen Familie, der Sforza, war nun durch das Mäzenatentum von zehn oder zwanzig durch große Unternehmungen reichgewordenen Familien ersetzt worden und das förderte im Vereine mit anderen Gründen den künstlerischen Eklektizismus. Wollten wir nun in diesem räumlich beschränkten Buche alle damals blühenden Künstler erwähnen, so gäbe das nur ein trockenes Verzeichnis von Namen und Daten.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ragt in Mailand Pellegrino Pellegrini (gest. 1596) hervor, nach dem Namen des Vaters und Großvaters Tibaldi genannt. Er war 1527 in Valsolda geboren, kam aber noch in jungen Jahren nach Bologna, wo sein Vater verschiedene Bauten unternahm. Damals war Bologna ein blühendes Kunstzentrum, so daß Pellegrino seine glücklichen und mannigfaltigen Anlagen dort gut entwickeln konnte, von denen er, wie später die Rede sein wird, glänzende Beweise ablegte. Er kam in die Dienste des Mailänder Kardinals Borromäus und wurde dann Staatsarchitekt und Dombaumeister (1567). In diesem Amte brach er bald mit der Vergangenheit und folgte seinem und dem



Abb. 361. F. Mangone, Hof des Palazzo del Senato, jetzigen Staatsarchivs (Mailand). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 362. D. Guintallodi, „La Simonetta" (Umgebung von Mailand). (Montabone)



Abb. 363. Gian Lorenzo Binago, S. Alessandro (Mailand). (Brogi)



Abb. 364. Fr. Maria Ricchini, Palazzo Litta (Mailand). (Brogi)



Abb. 365. Mailand, Palazzo di Brera. (Brogi)



Abb. 366. Mailand, S. Maria della Passione. (I. I. d'Arti Grafiche)

Geschmack seiner Zeit im Baptisterium, den Altären der kleineren Schiffe und dem Ciborium wie in dem unteren Teile der Fassade, die später von Ricchini nach Tibaldis Plänen ausgeführt wurde. Dieser Bruch mit der Vergangenheit ist, wenngleich ein Beweis für die Aufrichtigkeit Pellegrinis, doch nur zu tadeln, da sich am Dome doch alles den schon durch fast zwei Jahrhunderte geheiligten architektonischen Begriffen unterordnen sollte. Wenn wir nun auch einige von ihm am Dome gearbeiteten Teile, für sich betrachtet, bewundern, so gefällt er uns doch besser in den von ihm ganz entworfenen Bauten, wie z. B. im Hofe des erzbischöflichen Palasts (Abb. 358) und in der großartigen, von Carl Borromäus für die Mailänder Jesuiten bestimmten Kirche S. Fedele. Von ihm als Maler soll besser bei der Würdigung der Bolognesen die Rede sein, doch muß hier hervorgehoben werden, daß er als Architekt nicht nur Michelangelos, sondern auch Jacopo Sansovinos Einfluß aufweist. Von dem letzteren hat er die prunkvolle Mischung architektonischer und ornamentaler Linien. Von außerordentlichem Fleiße und großer Mannigfaltigkeit, wie alle Künstler der Renaissance,

schreckte er vor keinem Problem zurück und befaßte sich auch mit Wasserbau und Festungsbauten. Die in Mailand und in anderen Städten, wie in Varallo mit der Kirche del Sacro Monte und in Novara mit der Kirche S. Gaudenzio und dem Palazzo Bellini, erzielten Erfolge trugen ihm eine Einladung Philipps II. ein, der ihn im Jahre 1587 nach Spanien berief. Dort arbeitete er hauptsächlich als Maler im Eskorial, wo die italienische Kunst mit den Werken eines Luca Giordano, Federico Zuccari, der Leoni, des Giacomo Trezzo so gut vertreten ist, acht oder neun Jahre. Dann kehrte er nach Mailand zurück und starb gleich darauf im Jahre 1596, als sein Rivale Martino Bassi, fast fünfzig Jahre alt, schon vor einem Lustrum (1591) verschieden war.

Martino, der „im Vitruv und der Statik" wohl bewandert und überaus gemessen war, war ein tüchtiger und gefürchteter Kritiker der Werke Pellegrinis. Aber, wie es zu geschehen pflegt: er war dem Kritisierten unterlegen, sobald er ihm in der Praxis nacheifern sollte. Gleichwohl sind seine Porta Romana (Abb. 357) und der Umbau und die Kuppel von S. Lorenzo (Abb. 279) lobenswert. Er soll auch einige



Abb. 367. Ruggeri, Palazzo Cusani, jetzt Divisionskommando (Mailand). (Brogi)



Abb. 368. G. Piermarini, Palazzo Belgiojoso (Mailand). (Brogi)



Abb. 369. Perego, Palazzo Rocca-Saporiti (Mailand). (I. I. d'Arti Grafiche)

von Pellegrino bei seinem Weggange nach Spanien unvollendet gebliebene Bauten weitergeführt und beendet haben. Auch die beim Tode des Galeazzo Alessi (1572) unvollendet gebliebene



Abb. 370. L. Cagnola, Arco della Pace (Mailand). (Brogi)

Fassade der Kirche S. Maria presso S. Celso soll er zu Ende geführt haben, die zwar sehr wirkungsvoll, aber zu sehr mit Rahmen, Pilastern, Konsolen, Fenstern, Nischen, Statuen usw. überladen ist.

Von Alessi werden wir länger bei der Genueser Kunst handeln, denn dort entwickelte sich seine Haupttätigkeit. In Mailand entwarf er die Kirche S. Vittore (1560), deren Bau dann wegen Geldmangel unterbrochen wurde, und wahrscheinlich auch die Kirche S. Paolo (1553). Der Bau, der ihm am meisten zum Ruhme gereicht, ist der ihm im Jahre 1558 vom Genueser Kaufmanne Tommaso Marino übertragene, der stets unter dem Namen Palazzo Marino geht, obgleich er durch den finanziellen Ruin des freigebigen Kaufmanns gleich in die Hände der Regierung kam, die ihn im Jahre 1859 der Stadt abtrat. Großartig und elegant in der Fassade zeigt er im Hofe (Abb. 359) einen Reichtum an Ornamenten, eine Lebhaftigkeit und Heiterkeit, die schon im allgemeinen an die Motive der Fassade von S. Maria presso S. Celso erinnern, wo sie in ihrem Überschwang zum kleinlichen Durcheinander werden. — Immer noch in der zweiten Hälfte des



Abb. 371. Carlo Amati, S. Carlo (Mailand). (Brogi)



Abb. 372. G. Mengoni, Galerie Vittorio Emanuele (Mailand). (Alinari)



Abb. 373. G. Balzaretti, Sparkasse (Mailand). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 374. Marco d'Agrate, Der h. Bartholomäus (Mailand, Dom). (Brogi)

16. Jahrhunderts sind Vincenzo Seregni und Giuseppe Meda tätig. Vom ersteren stammt vor allem der Palazzo dei Giureconsulti (1564, Abb. 360), der ein Jahrhundert später im Gebäude der Scuole Palatine kopiert wurde. Vom letzteren rührt das erzbischöfliche Seminar (Abb. 356) her, das Fabio Mangone (gest. 1629) im Hofe des Helvetischen Kollegs, dem späteren Senate, jetzigem Staatsarchive nachahmte (Abb. 361). Die beiden Höfe sind von zweistöckigen Loggien mit Architraven umgeben und wiederholen eine besonders in Mailand beliebte Form.

Die Architravloggia ist in Florenz in den offenen Dachloggien sehr häufig. Brunelleschi brachte sie bei der Cappella de' Pazzi an, setzte aber einen großen Bogen in die Mitte. Peruzzi verwendete sie beim römischen Palazzo Massimo, Vasari in den Uffizien, da Valle an der Universität von Padua. Ihnen aber folgte nun niemand mehr. Später erschien sie wieder in Bologna. Überall gab man dem Bogen den Vorzug. Wer brachte als Erster diese Architekturform, die sich dann bis zum 19. Jahrhundert in den Bauten eines Amati (Abb. 371) und Perego (Abb. 369) erstreckte, nach Mailand? Vielleicht Bramante? Ihm wird schon von Cesariani die Ponticella im Kastell zugewiesen und einige glauben, daß er in Rom den Klosterhof von S. Maria della Pace gebaut habe — zwei Bauten, die über den Säulen eine ruhige Horizontale zeigen. Auch die zwei Stockwerke sieht man schon an einem Baue aus sforzesker Zeit in der Via Torino (Nr. 10—12). Aber erst im Jahre 1547 in der Villa „La Simonetta" (die in der Umgebung von Mailand Domenico Guintallodi von Prato für den Herzog von Guastalla, Ferrante Gonzaga baute) nehmen sie jene Form an, die erst Meda und durch diesen schließlich Mangone beeinflußt (Abb. 362).



Abb. 375. Angelo de Marinis, Pius IV. (Mailand, Dom). (Brogi)

Das Seicento ändert nicht viel an den architektonischen Linien und bleibt in dieser Hinsicht den Traktatenschreibern des Cinquecento getreu.

Es hat nicht wie Rom und Venedig Architekten ersten Ranges, weist aber dafür eine Reihe von fruchtbaren und tüchtigen Talenten auf, welche die ganze Stadt mit sehr ansehnlichen kirchlichen und profanen Bauten schmücken.

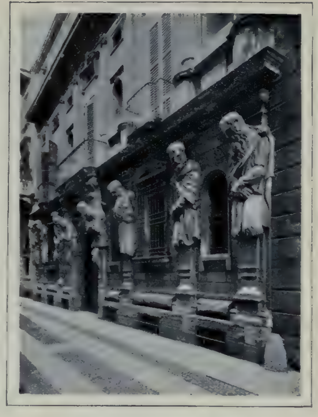


Abb. 376. Leone Leoni, Palazzo degli Omenoni (Mailand). (Brogi)

Am Anfange des 17. Jahrhunderts stehen der schon erwähnte Fabio Mangone, ferner Padre Gian Lorenzo Binago, der Schöpfer der Kirche S. Alessandro (1602, Abb. 363), Pietro Antonio Barca, Hauptarchitekt des im Jahre 1607 begonnenen Justizpalastes, und der bedeutendste jener Zeit Francesco Maria Ricchini, von dem (manchesmal von seinem Sohne Domenico, manchesmal von anderen unterstützt) die Paläste Durini (1603), Litta (Abb. 364), vielleicht auch der Palazzo Annoni, die geräumige großartige Brera (1615, Abb. 365), die Colonna del Verziere (1607), die Fassade des Collegio Elvetico (jetzt Staatsarchiv), die Kirche S. Giuseppe (1607—1630), das Innere von S. Antonio, Hof und Kirche des Ospedale Maggiore stammen. Diese letzteren wurden dann von G. B. Pessina (1625—1649) und Giovanni Angelo Crivelli weitergeführt. All diesen folgen Girolamo Quadrio, der im Jahre 1674 den Glockenturm von S. Stefano rekonstruiert und Giuseppe Rusnati, der auch Bildhauer ist und im Jahre 1692 die Fassade von S. Maria della Passione erbaut (Abb. 366).



Abb. 377. L. Leoni, Gian Giacomo de' Medici (Mailand, Dom). (Ferrario)

Im Jahre 1712 ging Mailand an Österreich über. Seine Herrschaft über Mailand war unvergleichlich besser als es die der Spanier gewesen war. Die Künste spürten aber nichts davon und gingen ihren nationalen Gang weiter fort. Eine leichtere Ornamentation begann leise sie zu veredeln. Damals entstanden der schöne Palazzo Sormani, den Francesco Croce, der Erbauer des Dachreiters des Domes, schuf und in dessen Innerem noch große Teile den alten Hausrat zeigen, dann der von Anton Maria Ruggeri erbaute Palazzo Cusani (jetzt dem Divisionskommando gehörig, Abb. 367)



Abb. 378. G. B. Maestri, Die h. Aurea (Mailand, Dom). (Lissoni)



Abb. 379. C. Simonetta, Der h. Ambrosius Märtyrer (Mailand, Dom). (Lissoni)

und der Palazzo Clerici. Einen Saal des letzteren schmückte G. B. Tiepolo mit seinen glänzend phantastischen, lichtvollen Bildern.

Die Mailänder Architektur des letzten Drittels dieses Jahrhunderts war ganz von Giuseppe Piermarini aus Foligno (1734—1808), dem Schüler Luigi Vanvitellis beherrscht. Er ersetzte das herrschende Rokoko durch einfachere Formen, die nach und nach den Neuklassizismus vorbereiteten. Es ist unmöglich, hier alle seine Arbeiten aufzuzählen. Es möge daher genügen, darauf hinzuweisen, daß er den Palazzo Reale renovierte, das Theater della Scala, den Palazzo Belgiojoso (Abb. 368) und in der Umgebung Mailands die Villa Reale in Monza und die Villa d'Adda in Cassano erbaute. Er wurde von Maria Theresia berufen, in der von ihr im Jahre 1776 begründeten Breraakademie Architektur vorzutragen und erzog so eine ganze Generation von Architekten, die in der stürmischen Zeit, da Mailand französisch war, d. h. vom Mai 1796, als Napoleon Mailand den Österreichern wegnahm, bis 1814, wo es Österreich wiederbekam, sehr tätig waren.



Abb. 380. G. Rusnati, Elias (Mailand, Dom). (Lissoni)



Abb. 381. G. A. Biffi, Jeremias (Mailand, Dom). (Lissoni)

Was für eine ruhm-

volle Zeit war dies für Mailand und die Lombardei! Pietro und Alessandro Verri, Giuseppe Parini, Ugo Foscolo und Vincenzo Monti, Alessandro Volta und Barnaba Oriani und so viele andere Leuchten der Literatur und Wissenschaft! Einige überschritten eben noch das Jahr 1796, andere überlebten das Jahr 1814, alle aber erlebten mehr oder weniger die napoleonischen Großtaten. Hier die Namen der Bildhauer und Architekten jener Zeit. Unter den Architekten machten sich berühmt: Simone Cantoni (1736—1818) durch seinen Palazzo Serbelloni, Giuseppe Zanoja (1752 bis 1817) durch die Porta Nuova, Lodovico Pollak (1752—1806) durch die Villa Reale, Luigi Cagnola (1762—1833) durch den Arco della Pace (Abb. 370), Luigi Canonica (1764—1844) durch die Arena und Giuseppe Perego (1776 bis 1817), der den Palazzo Rocca-Saporiti (Abb. 369) erbaute und ein tüchtiger, zugleich mit Alessandro Sanquirico (1780 bis 1849) aus der Schule Giuseppe Levatis (1739—1828) hervorgegangener Dekorationsmaler war.

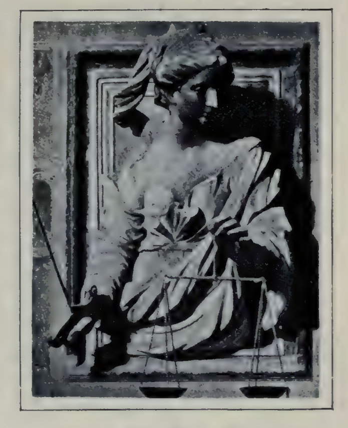


Abb. 382. F. Zarabatta, Die Gerechtigkeit (Mailand, Dom). (Lissoni)

Wie man auch immer über den Neuklassizismus denkt, so kann man doch nicht leugnen, daß er eine Einheit von Absichten und Harmonie von Mitteln besaß, die beide eine Periode der Kunst charakterisierten. Später gab es keine feste Richtung mehr und in ihrer Unsicherheit wetteiferten die Künstler (und das tun sie noch heute) mit den Auftraggebern, einen oder den anderen Stil zu bevorzugen. Der eine hielt sich noch an den Klassizismus, der andere an die lombardische Renaissance, der dritte an die römische, der vierte an die florentinische. Daher eine merkwürdige Disharmonie, die um so

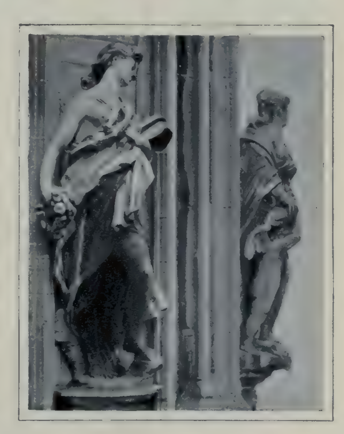


Abb. 383. C. Fr. Melone, Die h. Rosalia. C. Beretta, Die Reinheit (Mailand, Dom). (Lissoni)



Abb. 384. C. Beretta, Die Barmherzigkeit (Mailand, Dom). (Lissoni)

schwerer ins Gewicht fiel, weil sie sich gerade in einer Zeit geltend machte, da die Stadt große bauliche Veränderungen erfuhr. Wenn nun manches ansehnliche Bauwerk unter so großen Absonderlichkeiten entstand, so müssen wir es als Resultat von persönlichen Ansichten und Eigenbestrebungen ansehen. Das gilt z. B. von der Kirche S. Carlo, die von Carlo Amati erbaut und im Jahre 1847 (Abb. 371) beendigt wurde, von dem Palazzo della Cassa di Risparmio (Abb. 373), den Giuseppe Balzaretti (1801—1874) erbaute. Einen Beweis großen Talentes, aber geringeren Geschmackes gab Giuseppe Mengoni (1827—1877) in seiner in Form eines lateinischen Kreuzes erbauten glasgedeckten Galerie Vittorio Emanuele. Als Ganzes genommen ist sie sicher viel zu theatralisch dekorativ, aber doch unleugbar großartig, baulich ein neuer Gedanke (Abb. 372).



Abb. 385. D. Bussola, Die h. Dorothea (Mailand, Dom). (Lissoni)

* * *



Abb. 386. Fr. Pozzi, Judith (Mailand, Dom). (Lissoni)

Naturgemäß brachte die Überfülle von Bauten im Zeitalter des Barocks eine noch größere Menge von Bildhauern hervor. Auf den Außenseiten wie im Inneren der Kirchen zeigte sich eine ganz kühne, sich schlängelnde Dekoration von Heiligen, Putten, Tieren, Symbolen usw. Die Statuenbildhauer und die Dekorateure überströmten damals ganz Italien, und man muß ihnen glühende Phantasie und einen Mut in der Ausführung billig zugestehen, der weder vorher noch nachher gesehen ward. Die Provinzkunst hörte damals auf und überall arbeitete man mit Leich-

tigkeit und schnell. Wie und wozu die Namen der damaligen Künstler nennen, wenn nicht in nur einzelnen Fällen? Sie gehen in die Tausende und eine jede kleine Stadt hatte ihren trefflichen Bildhauer, der seine Werkzeuge gut zu handhaben wußte. Nach Rom war Mailand damals die Stadt, die am meisten Bildhauer aufwies. Abgesehen von der Wohlhabenheit erklärt sich dies durch die Domarbeiten, für die, wie gesagt, an tausend Bildhauer benötigt wurden, von denen ungefähr die Hälfte auf die Zeit von 1500 bis heute entfällt, und zwar, genauer, mehr als zweihundert auf das 16., einhundert auf das 17., ungefähr sechzig auf das 18., hundertunddreißig auf das 19. und bis jetzt schon ungefähr zwanzig auf unser Jahrhundert zu rechnen sind. Und viele andere lebten in Mailand, ohne am Dome zu arbeiten, an anderen Kirchen oder den vielen entstehenden oder im Umbau begriffenen Palästen beschäftigt. — Alle verschiedenen Einflüsse und die verschiedenen Schulen der lombardischen Skulptur des Cinquecento zu verfolgen, ist ein sehr schwieriges, wenn nicht überhaupt unmögliches Unternehmen. Klar ist ein zarter Einfluß Bambajas hauptsächlich in den Arbeiten des Gian Giacomo Della Porta, des Cristoforo Lombardi, des Giulio da Oggiono und anderer. Dann kann man Michelangelos und Sansovinos Einfluß nicht leugnen, der überdies dort sehr erklärlich ist, wo Pellegrini mit seinem Mitarbeiter Francesco Brambilla herrschte. Verschiedene Künstler verschmolzen beide Manieren oder, besser gesagt, versuchten es zu tun, indem sie die erste verließen und zur zweiten übergingen oder, mit anderen Worten, schwächlichen Gestalten heroische Muskeln gaben.



Abb. 387. E. V. Buzzi, Altar und Statue des S. Giovanni Buono (Mailand, Dom).

Diese Kunstepochen sind so disharmonisch und verwirrt, daß die Kritik kaum sichere Kennzeichen oder Grenzen bestimmen kann. Dazu kommt noch, daß auch damals in Mailand ein großer Künstler fehlte, der über die Schwächen

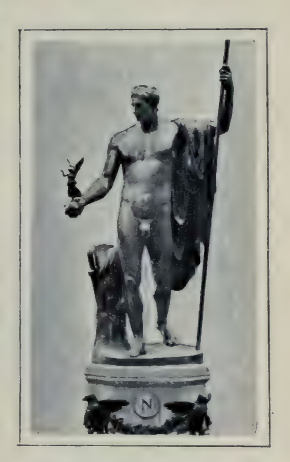


Abb. 388. Canova, Napoleon I. (Mailand, Brera).

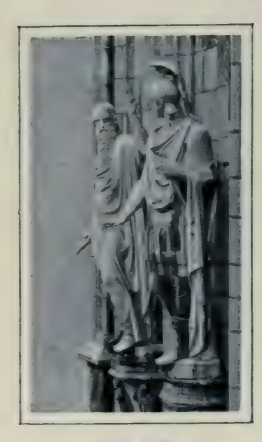


Abb. 389.
G. Monti, Judas Makkabäus,
G. B. Perabò, Mattathias
(Mailand, Dom). (Lissoni)

hinauskam, die guten Eigenschaften zusammenfaßte und ein charakteristisches, gut abgewogenes Werk schuf. Immerhin ließen in Mailand gute, eines Studiums würdige Arbeiten zurück: Marco d'Agrate (tätig 1522—1571), ein geschickter, aber wegen seiner „anatomischen" Figur des heiligen Bartholomäus überschätzter Bildhauer (Abb. 374), dann Angelo de Marinis (tätig 1556—1584), der in seiner Statue Pius' IV. (Abb. 375) etwas nüchtern, aber sonst im allgemeinen beweglich, elegant, ja sogar manchmal affektiert ist; Stoldo Lorenzi und Annibale Fontana (1540 bis 1587), die viel für die Fassade von S. Maria presso S. Celso arbeiteten und bewiesen, daß sie mit Maß die kühnen michelangelesken Reformen benützten. Der ansehnlichste aller damaligen Bildhauer war Leone Leoni (1509—1592), der auch in Spanien großen Erfolg hatte, wo er in seinem in Madrid im Jahre 1610 verstorbenen Sohne einen Nachfolger gefunden hatte. Leoni hielt sich in Mailand mehrere Male und lange zwischen 1555 und 1585 auf. Er erbaute für sich dort einen merkwürdigen nach den Kolossen oder Telamonen der Fassade degli Omenoni genannten Palast (Abb. 376). Sein Mailänder Hauptwerk ist das Grabmal des Gian Giacomo de' Medici im Dome, das in der oberen Partie etwas schwerfällig, in dem unteren Teile sehr schön und mit stolzen würdevollen Gestalten geschmückt ist (Abb. 377).



Abb. 390. C. M. Giudici,
Der h. Hieronymus
(Mailand, Dom). (Lissoni)

Im Seicento hatten hauptsächlich die Brüder Prestinari viele Aufträge und ihr Name hatte einen guten Klang, ferner Gian Andrea Biffi (gest. 1631) von etwas kalter Fülle (Abb. 381), Giovanni Bellandi (gest. 1623) wirr und überladen, Gaspare Vismara (gest. 1651 nach vierzigjähriger Tätigkeit als erster Dombildhauer), Gian Battista Maestri, Volpino genannt (gest. 1680), großartig und streng in seiner heiligen Aurea (Abb. 378), Carlo Simonetta (gest. 1693) affektiert und akademisch (Abb. 379), Stefano Sampietro (gest. 1716),

Dionigi Bussola schwach in kräftigen Sujets, doch sehr anmutig in weiblichen Figuren, man vergleiche seine heilige Dorothea (Abb. 385), dessen Sohn Cesare, der am Dome bis zum Jahre 1735 tätig war, Carlo Biffi, Gian Pietro Lasagna erster Dombildhauer vom Jahre 1651 bis zu seinem Tode 1658, Andrea Prevosto und schließlich, um noch einen zu nennen, Giuseppe Rusnati (gest. 1713), der schon ins 18. Jahrhundert hinüberführt (Abb. 380).

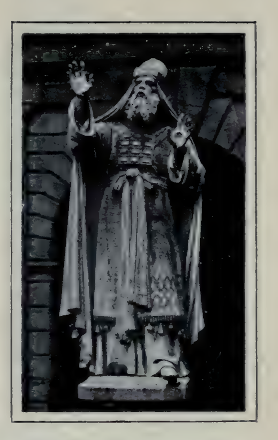


Abb. 391. G. Strazza, Aron (Mailand, Hof des erzbischöflichen Palastes). (Alinari)

Die Skulptur wird, trotzdem sie barock bleibt, nach und nach unter dem französischen Beispiele des Coysevox, Girardon, Puget, Coustou und anderer immer zierlicher und vornehmer. In der Tat unterscheidet eine größere Anmut die damalige von der früheren Kunst. Diese Eigenschaft hatten die französischen Künstler der italienischen Plastik des Cinquecento und der Berninis des Seicento aufgepfropft. Von der Berninis war wiederum im hohen Grade Girardon beeinflußt worden. Man darf dabei nicht vergessen, daß die Skulptur dieses langen, spottweise barock genannten Zeitraumes auch bei scharfer Kritik der Auffassung und Form der Einzelleistungen zwei große Qualitäten aufweist: vollkommene, großartige dekorative Wirkung und Porträts voll von Schönheit, Wahrheit und Leben.

Im Settecento bewunderte Mailand den durch eine große seltene Ruhe sich auszeichnenden Zarabatta (Abb. 382), den anmutvollen Carlo Francesco Melone (Abb. 383), Francesco Pozzi (Abb. 386), den klaren leichten und eleganten Carlo Beretta (Abb. 383, 384), der einen scharfen Gegensatz zum schwerfälligen Angelo Maria Beretta bildet, ferner den effektvollen, aber gezierten oberflächlichen Elia Vincenzo Buzzi (Abb. 387), Giuseppe Antonio Riccardi, Carlo Maria Giudici (1723—1804, Abb. 390)



Abb. 392. P. Magni, Denkmal Leonardo da Vincis (Mailand).



Abb. 393. P. Miglioretti, Christus im Garten Gethsemane (Mailand, Museum). (Montabone)

und Giuseppe Franchi (1729—1806). Bei diesen beiden letzteren Künstlern bemerkt man die vorteilhafte Mischung settecentesker Unruhe und eines kalten Klassizismus.

Indessen hatte sich, wie schon erwähnt, Antonio Canova siegreich durchgesetzt und mit ihm triumphierte auf der ganzen Linie der Neuklassizismus in der Breraakademie, in der Andrea Appiani dieselben Prinzipien in der Malerei entwickelte. Damals blühten in Mailand, wo sich Canovas Arbeit schon in hervorragender Weise behauptet hatte (Abb. 388), verschiedene sehr angesehene Künstler, die, ihren Anschauungen auch lange nach dem Falle Napoleons treu geblieben, immer mehr unter den Fittigen einer äußerlichen, etwa archäologisch zu nennenden Theorie, als von innerem Feuer belebt, schufen. Ihre Kunst ist deshalb monoton, wie es auch ihre gleichmäßig glatte Technik ist, die andererseits auch eine Reaktion gegen Bernini und seine Schule bedeutet, die dem Marmor malerische Werte gaben, indem sie ihn bald riefelten, bald stumpf, bald wieder glatt behandelten. Unter den Bildhauern jener langen Epoche seien hier genannt Angelo Pizzi, Bartolomeo Ribossi, Camillo Pacetti (1758 bis 1826), Grazioso Rusca (gest. 1829), Luigi Acquisti, Donato Carabelli, Giuseppe Buzzi, Gaetano Monti (1776 bis 1847, Abb. 389), Pompeo Marchesi (1789 bis



Abb. 394. Vincenzo Vela, Die letzten Tage Napoleons (Versailles, Museum).



Abb. 395. O. Tabacchi, S. M. Egiziaca (Mailand, Dom).

1858), Benedetto Cacciatori (1795—1871), G. B. Perabò (Abb. 389) und Abbondio Sangiorgio (1798—1879), von dem das Sechsgespann auf dem Arco della Pace stammt (Abb. 370).

Ihnen folgten, vom Triumphe der Romantik (siehe S. 113) beiseite geschoben, in Mailand Innocenzo Fraccaroli (1805—1882), Giovanni Strazza (1815—1875, Abb. 391), Pietro Magni (1817 bis 1877, Abb. 392), Vincenzo Vela (1820—1891, Abb. 394), Pasquale Miglioretti (1825—1881, Abb. 393), Odoardo Tabacchi (1831—1905, Abb. 395), der durch sein Reiterdenkmal Napoleons III. berühmte Francesco Barzaghi (1839—1892, Abb. 396) und Giuseppe Grandi (1843—1894), dessen überladenes und unruhiges Denkmal der Cinque Giornate (Abb. 397) mit Unrecht der sehr schönen Statue Beccarias vorgezogen wird.

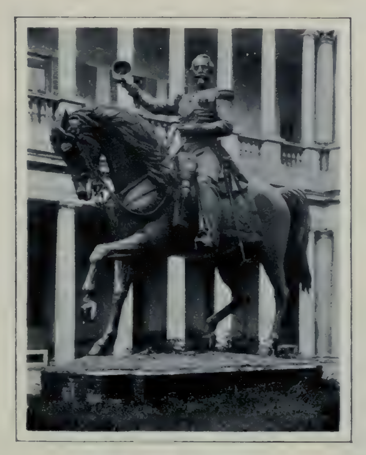


Abb. 396. F. Barzaghi,
Denkmal Napoleons III.
(Mailand) (Alinari)

Literatur zu Kapitel XIII

P. Moriggi, Sommario delle cose memorabili di Milano. Milano 1609. — F. Cassina, Le fabbriche più cospicue di Milano. Milano 1840. — C. Romussi, Milano nei suoi monumenti. Milano 1875. — G. Moretti e U. Nebbia, La conservazione dei monumenti della Lombardia. Milano 1908. — A. Ricci, Storia dell' architettura italiana. — Lübke, Semrau u. Haack, Grundriß der Kunstgeschichte. 5 Bde. — G. Ferrario, Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese. Milano 1843. — I. Gelli e Gaetano Moretti, Gli armaroli milanesi. Milano 1908. — Annali della fabbrica del Duomo di Milano. Milano 1877

bis 1885. — G. Carotti, Vicende del Duomo di Milano e della sua facciata. Arch. stor dell'arte, II, 1889. — C. Romussi, Il Duomo di Milano. Milano 1906. — U. Nebbia, La scoltura nel Duomo di Milano. Milano 1908. — L. Beltrami, La tutela artistica del Duomo di Milano nell'ultimo quarto del secolo XIX. Milano 1900. — G. Caimi, Notizie storiche del grand'ospedale di Milano. Milano 1887. — P. Canetta, L'Ospedale Maggiore di Milano. Milano 1880—1887. — S. Monti, Storia ed arte nella provincia e antica diocesi di Como. Como 1901. — F. Malaguzzi-Valeri, Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano. Milano 1901. — G. Moretti, In memoria di Giuseppe Piermarini. Foligno 1909. — E. Filippini, I primi biografi del Piermarini. Perugia 1909. — G. Natali, Giuseppe Piermarini. Pavia 1908. — E. Filippini, Ricerche sul Piermarini. Foligno 1908. — Fabri-Scarpellini, Intorno alla vita e alle opere di Giuseppe Piermarini. Foligno 1908. — M. Caffi, I Solari. Milano 1885. — E. Plon, Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II. Paris 1887. — L. Beltrami, Il monumento a G. C. Medici nel Duomo di Milano. Rassegna d'Arte, IV, 1904. — A. Rollins Willard, History of modern Italian Art. London 1898. — C. Boito, Scoltura e pittura d'oggi. Torino 1887; Vincenzo Vela. Nuova Antologia, April 1873. — A. Venturi, Vincenzo Vela. Nuova Antologia, November 1891. — G. B. Toschi, Vincenzo Vela. Illustrazione italiana, 1884. — C. Barrera Pezzi, Vincenzo Vela. Arte e storia, X, 1901. — C. Boito, Barzaghi scultore. Nuova Antologia, Oktober 1871. — Primo Levi, Due scultori (Giuseppe Grandi ed Ercole Rosa). Roma 1896.



Abb. 397. G. Grandi,
Denkmal der Cinque Giornate
(Mailand). (Alinari)



Abb. 398. G. Bossi, Beerdigung des Themistokles (Mailand, Musei del Castello). (Montabone)

KAPITEL XIV

Mailänder Malerei nach der Leonardoschule

Vom Ende des Cinquecento bis zum Ausgang des Settecento hatte die Lombardei gute Maler, aber keine eigene Schule. Diese waren mehr oder weniger im Banne der damals blühenden Schulen von Venedig, Rom und hauptsächlich Bologna, schufen aber keinen eigenen, von den anderen unterschiedenen und leicht kenntlichen Stil.

In Mailand wirkte nach Aufhören der leonardesken Schule und bevor die Procaccini von Bologna hinkamen, eine Reihe Maler aus Cremona und Lodi, unter ihnen die vier Campi: Giulio, Bernardino, Antonio und Vincenzo, ferner Malosso, Calisto Piazza und andere. In der Zwischenzeit befanden sich dort auch Nicola d'Appiano aus der Gegend von Como, am Dome zwischen 1511—1541 beschäftigt und von einigen mit dem sog. Pseudo-Boccaccino identifiziert, ferner Giovan Paolo Lomazzo (1536—1600), ein manierierter aber lebhafter Künstler, der auch interessant über Malerei schrieb, und sein Sohn Ambrogio Figino (1548—1600?), als Historienmaler mittelmäßig, aber als Porträtmaler gut (Abb. 399).



Abb. 399. A. Figino, Bildnis des Lucio Foppa (Mailand, Brera). (Anderson)

Der Mangel an biographischen Nachrichten

über die Familie Procaccini ist eine der vielen kunstgeschichtlichen Lücken. Man wiederholt stets von ihnen das wenige von den alten Schriftstellern Gesagte. Und doch handelt es sich um sehr ansehnliche, relativ moderne Meister, für welche die Archive noch manchen Aufschluß oder wenigstens die Lebensdaten geben könnten. Wer hat je die Geburts- und Sterbedaten von Ercole Procaccini dem Älteren und seinen Söhnen Camillo, Giulio Cesare und Carlo Antonio gesucht? Wer hat sich um das wichtige Datum gekümmert, an dem diese Künstlerfamilie von Bologna nach Mailand übersiedelte? Man kann annehmen, daß dies etwa um 1570 geschah, aber Genaueres wissen wir nicht. Manche behaupten mit Recht, daß Camillo, der Erstgeborene Ercoles, um das Jahr 1550 geboren sei. Orlandi zufolge soll aber Giulio Cesare im Jahre 1548 geboren sein, also früher — als der Erstgeborene! Daß Camillo (gest. 1627) der ältere sei, kann man aus dem Faktum schließen, daß er vor seinem Weggange aus Bologna dort schon verschiedene Arbeiten ausgeführt hatte, während von Giulio, da er zu jung für Aufträge war, dort nichts vorhanden war. Deshalb wird man wohl nicht irren, wenn man annimmt, daß Giulio Cesare um das Jahr 1560 geboren ist und, wie Orlandi sagt, „um das Jahr 1626“ starb. Er gehört also chronologisch nicht zu der zwischen Francia und den Carracci arbeitenden Schule, sondern ganz zur letzteren. Baldinucci sagt — weitläufiger als andere Biographen —, daß Giulio erst als Bildhauer sich betätigte, dann aber, „angeekelt vom Lärm des Hammers, der unbequemen Handhabung der Eisen und der großen Härte der Steine und des Marmors, durch den großen Beifall und den großen Verdienst seines Bruders (Camillo) ermutigt, nach langem Aufenthalt in Mailand die Skulptur verließ und sich der Malerei widmete“. Indessen geht



Abb. 400. Giulio C. Procaccini, Magdalena (Mailand, Brera). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 401. Camillo Procaccini, Anbetung der Hirten (Mailand, Brera). (Anderson)

klar hervor, daß er fast nie oder nur sehr spät den Meißel niederlegte, nachdem er schon seit einigen Jahren auch gemalt hatte, denn im Jahre 1617 erklärte er sich damit einverstanden, für den Mailänder Dom (für den er schon einige Statuen gearbeitet hatte) eine Disputa di Gesù zu skulptieren, die dann von anderen ausgeführt wurde.



Abb. 402. Enea Salmeggia, Martyrium des h. Alexander (Bergamo, Accademia Carrara). (I. I. d'Arti Grafiche)

Wer waren die Lehrer Camillos und Giulios in der Malerei? Welches ihre beliebten Vorbilder? Ihr Vater war ihr Lehrer; aber ihre Vorbilder waren die Maler der glänzenden Schule von Parma, d. h. Correggio und Parmigianino, gewesen und zugleich hatten sie von den Bildern Federico Baroccis, der selbst einigemale zwischen 1592 und 1608 sich nach Mailand begeben hatte, gelernt. Indessen wiederholen auch für sie die alten Schriftsteller die gewohnte Phrase des Eklektizismus und wollen, daß sie außer von den genannten dreien noch von Michelangelo,



Abb. 403. Ercole Procaccini d. J., Heilige Familie und Heilige (Genua, Palazzo Rosso). (Brogi)



Abb. 404. Cerano, Madonna mit dem h. Dominikus und der h. Katharina (Mailand, Brera). (Anderson)



Abb. 405.
D. Crespi, Abendmahl
(Mailand, Brera).
(Brogi)



Abb. 406.
Michelangelo da Caravaggio,
Tod der Jungfrau Maria
(Paris, Louvre). (Alinari)

Raffael, Tizian, Paolo Veronese, Tintoretto und weiß Gott noch von wie vielen gelernt haben.

Wie wir späterhin sehen werden, wandten sich die bolognesischen Maler des letzten Viertels des Cinquecento von der römischen Schule ab, bewunderten den Glanz der Venezianer, folgten aber fast in allem der Schule Parmas. Wir wissen nicht, ob es wahr ist, daß, wie Ticozzi erzählt, Giulio die Bilder Corregios so gut nachahmen konnte, daß er sogar die besten Kenner täuschte. Sicher ist, daß verschiedene seiner Bilder in öffentlichen und privaten Galerien unter dem Namen Parmigianino gehen. Er verbesserte die ein wenig affektierten und überaus langen Gestalten Parmigianinos und so sind die Gestalten Giulio Procaccinis sowohl in den Typen wie in dem irisierenden, von plötzlichen roten Farben belebten Kolorit und in ihren Posen richtige Töchter der reizenden Gestalten des emilianischen Meisters (Abb. 400). Malvasia nannte Camillo „gefällig und duftig", und



Abb. 407. C. Fr. Nuvoloni,
Die Familie des Malers
(Mailand, Brera). (Anderson)



Abb. 408. Fr. del Cairo, Venus, Apollo und Amor (Dresden, Galerie).



Abb. 409. Benedetto Crespi, Beschneidung Christi (Mailand, Brera). (Montabone)

Giulio „ganz streng und kräftig“; ganz zufällig unbedacht hingeworfene Beiworte, denn Giulio ist sicher „angenehm und duftig“, während man diese Eigenschaften bei Camillo sicher nicht findet, der weniger anmutig im Kolorit und weniger lieblich in der Zeichnung ist (Abb. 401).

So mußten wohl auch die zeitgenössischen Künstler urteilen, die als Lehrer Giulio vorzogen. Ihm blieb eine Zeitlang Enea Salmeggia, Talpino genannt (1550—1626, Abb. 402), treu, der fröhlich von Campi bis zu Luini, von Lotto bis Raffael seine Anregungen suchte. Zu Giulio hielten ferner Ercole Procaccini d. J. (1596—1676, Abb. 403), Daniele Crespi, Mauro Rovere, Fiamminghino genannt (1570—1640), G. B. Discepoli aus Lugano, genannt il Zoppo (1590 bis 1660) und Carlo Cornara (1605—1673). An ihren Arbeiten inspirierten sich die Brüder Nuvoloni (nach dem Vater, einem Cremoneser Maler, auch Panfilo genannt) und zwar Giuseppe (1619—1703) nachlässig und dunkel, und Carlo Francesco (1608—1661), der in seinen vornehmen Gestalten und Farben (Abb. 407) an-



Abb. 410. Fr. Londonio, Ländliche Szene (Cassano d'Adda, Villa Borromeo). (Montabone)

genehm wirkt. Hierin folgte ihm Filippo Abbiati (1640—1715). — Die Biographen liefern wenige, unsichere und widerspruchsvolle Notizen über den Vater Danieles, d. h. über Gian Battista Crespi (1557 bis 1633), nach seinem Geburtsorte in der Provinz Novara il Cerano genannt. Darin aber stimmen sie überein, daß er in jungen Jahren nach Rom und Venedig ging, nachher sich in Mailand niederließ und dort zum Hofmaler und Aufseher über die Bildhauerarbeiten am Dome (das blieb er vom Jahre 1629 bis zu seinem Tode) ernannt wurde. In Mailand erhielt er viele Aufträge vom Kardinal Borromäus und hinterließ sehr geschätzte Bilder und Bauten. In welchem Alter mag er also nach Rom und Venedig gegangen sein? Zwischen den Jahren 1575 und 1590, als in Rom noch die Nachahmer Michelangelos herrschten und in Venedig hauptsächlich Paolo Veronese und Tintoretto tätig waren. Was finden wir von ihnen bei Cerano? Sehr wenig, um nicht zu sagen nichts. In seinen Bildern zeigt er sich vielmehr als der Novarese, der seit seiner Jugend verschiedene Bilder Gaudenzio Ferraris vor Augen hatte, und wenn man nicht lombardische Züge bei ihm findet, so sind es flüchtige Einflüsse Federico Baroccis und des Florentiners Rosso, von dem der voll Eifer Viola spielende, heftig mit den bunten Flügeln schlagende Engel im großen, schönen Bilde der Brera (Abb. 404) herzustammen scheint. Im Pinselstrich ist Cerano moderner als Rosso und Barocci. Er ist vielleicht der erste, der den Silberton und die glasige Transparenz einführt, die dann mit Giuseppe Maria Crespi, Spagnuolo genannt, triumphierten und von diesem auf Piazzetta und Tiepolo übergingen.



Abb. 411. G. Traballesi, Amor und Psyche (Mailand, Sammlung Frizzoni). (Anderson)



Abb. 412. Andrea Appiani, Apollo und Daphne (Mailand, Brera). (Brogi)

Bei der Betrachtung der Bilder der Procaccini und Ceranos kann man die Überraschung nicht verhehlen, dieselben von dem akademischen Einflusse Federico Zuccaris (der sich nach Mailand im Jahre 1597 und 1601 begab) und vom stürmischen, trüben Naturalismus des Michelangelo Merisio da Caravaggio (1569—1609, Abb. 406) frei zu sehen. Freilich verließ letzterer, eine heftige, bizarre Natur, bald Caravaggio und Mailand, suchte anderswo Beschäftigung und fand noch öfter Händel und Strafe. Andrerseits hatte er aber in der Lombardei schon Bilder und Porträts ausgeführt und seine tragisch wirksamen, technisch vollkommenen Entwürfe hatten selbst bei den von ihm bekämpften Bolognesen Bewunderer und in Süditalien begeisterte Schüler gefunden. Dort begründete er unbewußt eine Schule, die in Ribera, Mattia Preti u. a. ihre Häupter hatte und den Namen „neapolitanische Schule“ bekam.



Abb. 413. D. Induno, Der Antiquar (Florenz, Galleria dell'Accademia). (Alinari)

Ebenso blieb Daniele Crespi, soweit man nach den ihm zugeschriebenen Werken urteilen kann, von jenem Einflusse verschont. Diese aber erlauben kein präzises, absolut sicheres Urteil über seine künstlerische Individualität; so verschieden sind sie in der Ausführung. Bald spielen sie ins Rötliche und sind monoton, bald schreien sie in ihren unharmonischen Farben, dann wieder sind sie ängstlich und kleinlich in der Mache, bald wieder ganz frei in großen, breiten, nervös erregten Pinselstrichen ausgeführt. Wie kann ein Beschauer die Technik seines Martyriums des heiligen Stefan und des Abendmahles (Abb. 405) mit dem männlichen Bildnisse (Nr. 406 der Brera) und dem toten Mönche, der einst dem Velasquez zugeschrieben war, in Harmonie



Abb. 414. A. Focosi, Verurteilung der Hugenotten (Mailand, Musei del Castello). (Montabone)

bringen? Wie die Procaccini verdient also Daniele Crespi eine Spezialuntersuchung, auch schon weil sein Leben zu wenig bekannt ist. Man weiß eben nur von ihm, daß er als Ceranos Sohn in Busto Arsizio im Jahre 1590 geboren ist, daß er unter seinem Vater und Giulio Procaccini lernte, daß er in der Certosa di Pavia und im Palazzo Ducale von Mailand malte und an der Pest, kaum vierzigjährig, im Jahre 1630 starb.



Abb. 415. Girolamo Induno, Auszug der Armee (Mailand, Musei del Castello). (Montabone)

Er machte also keine Schule, im Gegensatze zu Pier Francesco Mazzuchelli (1571—1626), nach seinem Geburtsorte bei Varese Morazzone genannt. Auch über ihn schweigen die Quellen und es gibt keine genauen kritischen Kennzeichen, wenn man ihn, der jung nach Rom kam, als von den am Ende des 16. Jahrhunderts dort blühenden Schulen abhängig hinstellen will. Er bildete sich offenbar an den lombardischen und Bologneser Meistern, besonders an Camillo Procaccini. Unter dem Schutze des Kardinals Federico Borromeo arbeitete er viel in der Lombardei und sollte eben auch die Domkuppel von Piacenza ausmalen, als ihn der Tod ereilte.

Von seinen vielen Schülern erwähnen wir nur Francesco del Cairo (1598 bis 1674), der heilige und mythologische (Abb. 408) Bilder und Porträts mit von den Venezianern gelernten feurigen Farben malte, und Benedetto Crespi, Bustino genannt, dessen Bild der Beschneidung in der Brera (Abb. 409) von einem starken, eines genaueren Studiums werten Talente zeugt. Von ihm kennt man nicht einmal das Geburts- und das Todesjahr! — Nachher erschlaffte die lombardische Malerei sichtlich, und die geringe Kenntnis der damaligen Künstler ent-



Abb. 416. G. Bertini, Dante und Bruder Hilarius (Mailand, Brera). (Brogi)

spricht in der Tat der geringen Bedeutung ihrer Bilder. Virtuosen des Pinsels und nichts mehr waren Pier Francesco Gianoli (1620 bis 1690), Andrea Lanzani (1630—1712), Andrea Porta (1656—1718?), Stefano Maria Legnani (1660 bis 1715), Salomone Adler (tätig zwischen 1679 und 1691), Angelo Maria Crivelli, genannt Crivellone (gest. 1720), Pietro Ligari (1686—1752), Giacomo Ceruti und andere. Eine bessere Note verdienen Francesco Londonio (1723 bis 1782), sehr gut in Hirtenszenen (Abb. 410) und als Tiermaler, so daß man ihn würdig an die Seite Rosas da Tivoli und Castiglionis setzen kann; Carlo Maria Giudici (1723—1804), vielseitig, Architekt, Maler, Bildhauer; Martino Knoller (1725—1804), Schöpfer sehr vornehmer Porträts, und Giuliano Traballesi (1727—1812), der von Florenz nach Mailand übersiedelte und mit zum Teil von Tiepolo erlernter Anmut und Fertigkeit dekorativ malte (Abb. 411). Tiepolo selbst schuf in Mailand herrliche Dekorationsmalereien in den Palästen Clerici, Archinti und Dugnani, ferner in S. Ambrogio.



Abb. 417. Eleuterio Pagliano, Entstehung der Compagnia della Misericordia (Mailand, Museum Poldi-Pezzoli). (Montabone)

Als nachher in der französischen Periode Mailand die erste Stadt Italiens wurde, und der künstlerische Geschmack, wie wir wissen, eine andere Richtung nahm, blühten dort einige wirklich vortreffliche Maler, wie Giovanni Bellati (1745—1808), Giuseppe Mazzola (1748 bis 1838) und der sehr gebildete und vornehme Giuseppe Bossi (1777—1815, Abb. 398). Ihm und dem sehr gebildeten Kunstschriftsteller und zugleich unermüdlichen Sammler Carlo Bianconi, ferner dem



Abb. 418. S. de Albertis, Feldzug 1866 (Mailand, Musei del Castello). (Montabone)

Andrea Appiani verdankt man den glücklichen Anfang der herrlichen Brerapinakothek. Übrigens war Appiani in Mailand der berühmteste, gefeiertste Künstler der napoleonischen Epoche, der nach Canova und David unentwegteste und vollendetste Vorkämpfer des Neuklassizismus. So kann man also leicht verstehen, wie er mehr als in Heiligen- und Historienbildern in den dieser Kunstrichtung ganz eigenen mythologischen Sujets brillierte (Abb. 412). Das war nur natürlich bei seinem ganz individuellen Sentiment und seiner Technik, die ihn weit über seine Zeitgenossen erheben. In seinen Porträts erreicht er dann den Gipfel, da er mit Schärfe die charakteristischen Züge zu erfassen und würdig in strenger Technik festzuhalten wußte. Er war in Bosisio, der Heimat Giuseppe Parinis, im Jahre 1754 geboren, und wurde nach Mailand in die Lehre geschickt, wo er sich bald durch einige Porträts auszeichnete. Im Jahre 1790 hatte er seinen ersten großen Erfolg mit den Bildern der heiligen Elisabeth und des Herkules am Scheidewege und wurde dann mit den Fresken für die Pfeiler der Kuppel von S. Maria presso S. Celso beauftragt. Als praktischer, umsichtiger Mann spielte er, abgesehen von der Kunst, auch eine Rolle in der Politik. So sehen wir ihn im Parlamente der zisalpinischen Republik (1797), als Wähler im „Collegio dei dotti“ (1802), Mitglied des Istituto di scienze, lettere ed arti, und nachdem er Bossi geschickt beiseite geschoben hatte, auch als Konservator der Pinakothek. Seine berühmtesten Werke bleiben immer die Bilder im Palazzo Reale, die er, im Jahre 1813 vom Schlage gerührt, nicht vollendete. Er blieb aber noch vier Jahre, freilich zur Untätigkeit gezwungen, am Leben. Nach Appiani leisteten die Klassizisten wenig, so daß die Romantiker

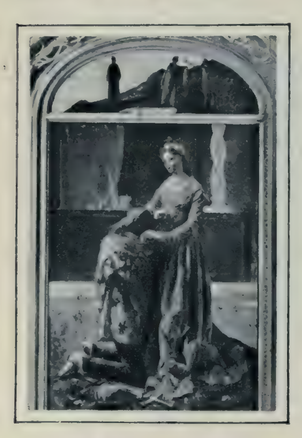


Abb. 419. F. Faruffini Sordello (Mailand, Musei del Castello). (Brogi)

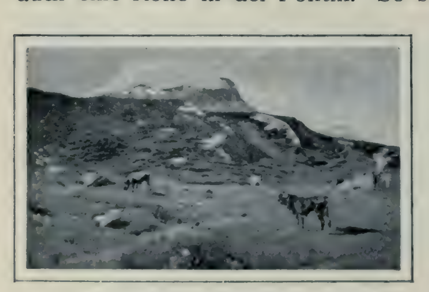


Abb. 420. Uberto Dall'Orto, Voralpen (Mailand, Musei del Castello). (Brogi)

leicht die Überhand gewannen. Sie sind unzählig und unter ihnen ragte der von Venedig gekommene Francesco Hayez hervor (s. S. 113, Abb. 199).

Der Einfluß der damaligen Kunstrichtung war sehr groß. Er wirkte auf die in früheren Anschauungen erzogenen Künstler, wie Migliara, von dem später die Rede sein soll, und die Landschafter Felice Basiletti (1780—1860) und Giuseppe Bisi (1787—1869), begründete den Ruf des Giovanni Servi (1800—1885), des Carlo Bellosio (1801—1849) und des Giuseppe Molteni (1801—1867) und verschwand nie ganz bei den Künstlern, die neue Effekte erzielten und einerseits von Frankreich, andererseits von Neapel durch die zwar nicht von neuen Ideen aber von neuem Eifer beseelten Antonio Palizzi und Domenico Morelli beeinflußt waren. Die Mailänder Malerei blieb, wie die Italiens überhaupt, im ganzen 19. Jahrhundert mehr oder weniger romantisch, aber doch stets romantisch und der Einfluß der Literatur war auf sie nicht geringer als der des Hayez!



Abb. 421. T. Cremona, Der Efeu (Im Besitz der Stadt Turin).

Immerhin gab es damals tüchtige Künstler, wie der bizarre Giovanni Carnevali, Piccio genannt (1804—1876), Alessandro Focosi (1836—1869, Abb. 414), Domenico und Girolamo Induno — der erste (1815—1878) sehr gut im Genrebilde (Abb. 413), der zweite (1827 bis 1890) in militärischen Sujets (Abb. 415) —, Giuseppe Bertini (1825—1898, Abb. 416), Eleuterio Pagliano (1826 bis 1903, Abb. 417), Sebastiano de Albertis (1828—1897), ein tüchtiger Schilderer von Militärepisoden (Abb. 418), Federico Faruffini (1831—1869, Abb. 419), Francesco Didioni (1839—1895), Uberto Dall' Orto (1850—1895, Abb. 420) und viele andere. Auch die Technik Tranquillo Cremonas (1837—1878) täuschte nicht darüber, daß er im Wesen romantisch ist (Abb. 421). Wie der sehr geschmackvolle Mosè Bianchi (1840—1904, Abb. 422) so steht auch der im Lichte schwelgende große Erforscher der Alpenwelt Giovanni Segantini (1858—1899, Abb. 423) im Banne der Romantik.

Erst unsere Epigonen werden besser als wir die gewaltige Herrschaft der Romantik in der italienischen Kunst erkennen, ihre Grenzen verstehen und ihren Charakter im Kontakt der Formen und der vorausgehenden wie nachfolgenden Ideen festsetzen. Wir dürfen uns keine Illusionen machen, wenn wir den Ruf von neuen

Eroberungen und Reformen vernehmen. Lorenzo Bartolini war überzeugt, die Akademiker zu Paaren getrieben zu haben unter dem Lärme aller, die mit ihm glaubten Revolutionäre zu sein. Heutzutage tritt auch Bartolini in seine akademische Nische.

Übrigens werden die künftigen Historiker der künstlerischen Romantik Gerechtigkeit angedeihen lassen. Denn sie entwickelte sich im Einklange mit einer großen Literatur, mit einer großen Musik und vor allem mit großen politischen und patriotischen Taten, welche Italien einigten.



Abb. 422. M. Bianchi, Der Page
(Mailand, Musei del Castello).

Literatur zu Kapitel XIV

L. Lanzi, Storia pittorica d'Italia. — G. Rosini, Storia della pittura italiana. — L. Pascoli, Vite di pittori, scultori e architetti moderni. — Malvasia, Felsina pittrice. Bologna 1842. — G. Baglione, Le Vite dei pittori, scultori, architetti e intagliatori. — V. Marchese, Memorie dei pittori, scultori, architetti domenicani. — S. Ticozzi, Dizionario dei pittori. Milano 1818. — A. Orlandi, Abecedario pittorico. Bologna 1704. — J. Meyer, Allgemeines Künstlerlexikon. — U. Thieme und F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. — J. Burckhardt, Der Cicerone. — C. Ricci, La Pinacoteca di Brera. — F. Malaguzzi-Valeri, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. — Guida Sommaria della Biblioteca Ambrosiana. Milano 1907. — G. Mongeri, L'Arte in Milano. Milano 1872. — L. Malvezzi, Le glorie dell' arte lombarda.

Milano 1772. — A. Caimi, Delle arti del disegno... di Lombardia dal 1777 al 1862. Milano 1862. — C. Ricci in: Die Galerien Europas. Leipzig 1909. — P. Gauthiez, Milan. Paris 1905. — F. Malaguzzi-Valeri, Milano. Bergamo 1906. — E. Verga, U. Nebbia, L. Marzorati, Guida di Milano. 1906. — A. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV—XVIII. Milano 1881. — A. Rollins Willard, History of modern italian Art. — Callari, Storia dell' arte contemporanea. — A. Colasanti, Fifty years of italian art. — F. Romani, Critica artistica-scientifica. Torino 1884. — I. G. Isola, Le lettere e le arti belle in Italia a' dì nostri. Genova 1864. — P. Villari, La pittura moderna in Italia e Francia. Firenze 1869. — G. Rovani, Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei. Milano 1874. — De Gubernatis, Dizionario degli artisti italiani. — U. Ojetti, Le belle arti dall' Hayez agl' Induno. Milano 1899. — L. Lamberti, Descrizione dei dipinti a buon fresco dell' Appiani. Milano 1810. — R. Bonfadini e F. Martini, I fasti del primo regno italiano dipinti da Andrea Appiani. Firenze. — L. Beltrami, Francesco Hayez. Milano 1883. — Hayez, Le mie memorie. Milano 1890. — C. Boito, L'ultimo dei pittori romantici (Hayez). Nuova Antologia, Mai 1891; Eleuterio Pagliano. Nuova Antologia, 1871; Eleuterio Pagliano (1826—1903). Milano 1903. — G. Carotti, Giuseppe Bertini. Emporium, IX. Bergamo 1899. — G. Pisa, Mosè Bianchi. Emporium, V, 1897; Tranquillo Cremona. Milano 1899. — E. Zoccoli, Giovanni Segantini (1858—1889). Milano 1900. — L. Villari, Giovanni Segantini. London 1891. — William Ritter, Giovanni Segantini. Gaz. des Beaux Arts, 1898, XIX, 302; Giovanni Segantini. Sondernummer des Marzocco, Firenze 1899. — L. Beltrami, Giovanni Segantini. Nuova Antologia, Nov. 1899. — F. Servaes, Giovanni Segantini. Leipzig 1907. — Primo Levi, Segantini. Roma 1900. — G. P. Lucini, La pittura lombarda del sec. XIX alla Permanente di Milano. Emporium XII, 1900.



Abb. 423. Giovanni Segantini, An der Tränke.



Abb. 424. A. Volpi, Detail vom Hochaltar der Certosa di Pavia. (Alinari)

KAPITEL XV

Lombardische Kunst
Lodi, Cremona und Pavia

Brescia und Bergamo hielten sich, wie in der Politik, so auch in der Kunst, im allgemeinen an Venedig, wie sehr auch ihre Lage sie eher nach Mailand hinwies, das andererseits seinen Einfluß gegen Piemont und Ligurien erstreckte. Deshalb hat eine andere Reihe nicht weniger wichtiger Städte und Städtchen in den südlicheren und westlichen Teilen der ungeheuren, von den Alpen, dem Ticino, Po und Mincio begrenzten Ebene spezifisch lombardischen Charakter. Nur bei Varese in Castiglione d'Olona finden wir eine Oase toskanischer Kunst. Dort zeigt sich, wie schon erwähnt, Brunelleschis Stil in der Chiesa di Villa (Abb. 298), dort kann man besser als in Florenz und Rom die Manier Masolinos da Panicale in seinen Fresken der Collegiata und des Baptisteriums bewundern (s. S. 162 u. 179 f.).

Wie soll man aber alle diese kleinen und großen Städte, die Dörfer, Schlösser aufzählen, die künstlerisch wichtig in den Voralpen liegen, die fruchtbare Ebene bevölkern, zwischen den glänzenden Flüssen und Kanälen sich erstrecken, die herrlichen Seen umgürten, von denen im Mittelalter so viele Innungen, so viele Künstler — wir denken hier hauptsächlich an die Comasken — ausgingen? Überall, kann man sagen, entstehen vortreffliche Kunstdenkmäler. So in Monza der Matteo da Campione zu dankende Dom (Abb. 425) mit seinem langobardischen Schatze; in Crema die sehr vornehme bramanteske, von Battagio erbaute Kirche S. Maria della Croce (s. S. 164 und Abb. 307); in Como,

wo seit dem Jahre 1396 die Arbeit zweier Jahrhunderte der Kathedrale Schönheit und Stilharmonie verlieh (s. S. 164 und Abb. 308, 309); in Saronno, wo die berühmte, von Pietro dell' Orto im Jahre 1498 erbaute und von Luini und Gaudenzio Ferrari mit Fresken geschmückte Wallfahrtskirche steht (Abb. 426); in Varese, wo die Madonna del Monte wundervoll harmonisch Menschenwerk mit Natur verbindet (Abb. 427); und in Pallanza, wo die quattrocenteske Kirche Madonna di Campagna mit ihrer schlanken Loggienkuppel herrlich ins Grüne gebettet daliegt; in Forno, das auf seinen San Giovanni mit dem reichgeschmückten Portale der Rodari stolz ist; in Lodi, wo in der schon erwähnten Incoronata Battagio und Giovanni Dolcebono ihr Hauptwerk schufen (s. S. 164 und Abb. 306). Und überall wurden geboren oder blühten ansehnliche Künstler, die freilich nicht immer Gruppen oder Schulen bildeten. So gab z. B. Caravaggio der Malerei Fermo Stella, Polidoro (gest. 1543) den begabten, phantastischen Fassadendekorateur in Rom und Neapel, Vincenzo Moretta, Francesco de Prato, der in seinen Fresken der Sakraments-



Abb. 425. Matteo da Campione, Dom von Monza. (Alinari)



Abb. 426. P. dell'Orto, Wallfahrtskirche in Saronno. (Alinari)



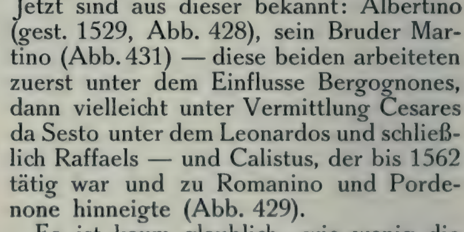
Abb. 427. Varese, Sacro Monte. (Alinari)



Abb. 428. A. Piazza, Verlobung der h. Katharina (Bergamo, Accademia Carrara). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 429. C. Piazza, Taufe Christi (Lodi, Chiesa dell' Incoronata). (Alinari)



kapelle an Romanino erinnert, Michelangelo Merisio den Vorkämpfer des Naturalismus (s. S. 215) und den geschickten Seicentisten G. B. Secchi. — Nach Lodi gehört die bekannte fruchtbare Künstlerfamilie Piazza. Jetzt sind aus dieser bekannt: Albertino (gest. 1529, Abb. 428), sein Bruder Martino (Abb. 431) — diese beiden arbeiteten zuerst unter dem Einflusse Bergognones, dann vielleicht unter Vermittlung Cesares da Sesto unter dem Leonardos und schließlich Raffaels — und Calistus, der bis 1562 tätig war und zu Romanino und Pordenone hinneigte (Abb. 429).



Abb. 430. A. Melone, Madonna in der Glorie und Heilige (Cremona, S. Abbondio). (Alinari)

Es ist kaum glaublich, wie wenig die Werke der alten Piazza bisher gekannt und wie oft sie mit denen anderer Künstler zusammengeworfen worden sind. Die Kritik untersucht und klassifiziert jetzt ihre Arbeiten und hofft, daß jemand ihre Biographie schreibe. Calistus ist eher bekannt, weil er oft seine stark bewegten, in heiteren Farben gemalten Bilder signierte und datierte.

Cremona war die lombardische Stadt, in der die meisten, ziemlich einheitlichen Maler lebten. Schon allein die Familien



Abb. 431. M. Piazza, Madonna (Bergamo, Accademia Carrara). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 432. Sojaro, Krippe (Cremona, S. Pietro). (Alinari)

der aus Brescia stammenden Bembo, der Boccaccini und der Campi würden sie berühmt machen. Abgesehen von diesen sind nicht zu vergessen: Cristoforo Moretti, ferner Filippo und Francesco Tacconi (Abb. 126), die wenig über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus blühten. Der erstere schwankte zwischen der lombardischen und Veroneser Schule hin und her, die letzteren neigten mehr zur venezianischen und speziell zu Giovanni Bellini. Ferner Tommaso Aleni, Fadino genannt, und Francesco Casella, die bis etwa 1525 fast immer im heimatlichen Milieu lebten, von Boccaccino beherrscht und von dem von Perugino für Cremona im Jahre 1494 gemalten, in S. Agostino befindlichen Bilde wohltätig beeinflußt wurden. Dann Altobello Ferrari, Melone genannt (Abb. 430), ein guter Zeichner, doch schreiend im Kolorite und die gewagten Farben Romaninos noch überbietend; Bernardino Gatti, Sojaro genannt (1495?—1575), ein wenn auch noch nicht tiefer, so doch freudiger, auf die neuen, von Pordenone und Correggio eingeführten Formen sich werfender und viel in Piacenza und Parma arbeitender Dekorateur (Abb. 432), dann seine



Abb. 433. S. Anguissola, Selbstbildnis (Neapel, Museum).

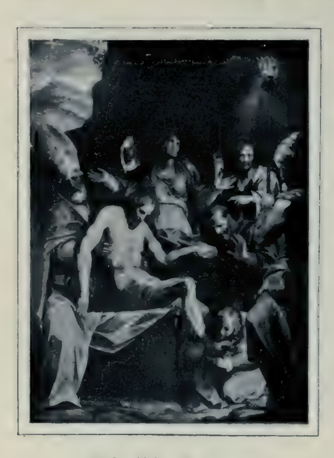


Abb. 434. Malosso, Kreuzabnahme (Mailand, Brera) (I. I. d'Arti Grafiche)

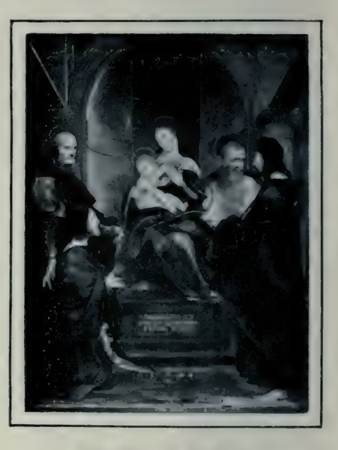


Abb. 435. G. Fr. Bembo, Madonna mit den Heiligen Kosmas und Damian (Cremona, S. Pietro). (Alinari)

Schülerin Sofonisba Anguissola (1535—1632), die in Heiligenbildern mittelmäßig, aber im Porträt (Abb. 433) vornehm und geschmackvoll war, so daß sie an den spanischen Hof berufen wurde und dort großen Beifall als Künstlerin und bedeutende Persönlichkeit erntete. Sie verehelichte sich mit Don Fabrizio di Moncada, lebte mit ihm in Sizilien und heiratete nach dessen Tode auf ihrer Heimreise den Kapitän des Kriegsschiffes, auf dem sie die Reise antrat. Noch als alte Frau zählte sie unter ihre verehrungsvollen Freunde Anton van Dyck. Schließlich sei noch Gian Battista Trotti, Malosso genannt (1555—1619, Abb. 434), erwähnt, der im Zeichnen schnell und effektvoll, im Kolorit ein wenig roh war. Er war in der Schule der Campi gebildet, schlug sich dann aber zu der Parmas, wo er als Hofmaler lange lebte und mit Annibale Carracci konkurrierte.



Abb. 436. Boccaccio Boccaccino, Sacra Conversazione (Venedig, Akademie). (Alinari)

Alle diese bisher erwähnten Künstler, in Cremona geboren oder dort adoptiert, standen eine Zeitlang unter dem Einflusse der Bembo, Boccaccino oder der Campi.



Abb. 437. C. Boccaccino, Madonna mit Sohn u. Heiligen (Mailand, Brera).

Bonifacio, der älteste Bembo, war auch der berühmteste. Nachrichten über ihn gibt es von 1447—1478. Sie sprechen meist von seinen Bildern in Cremona, Mailand und speziell im Kastell von Pavia, wo er lange Zeit mit Foppa, Bugatto und anderen große Bankette, Jagden, Spiele und dergleichen malte. Die später lebenden Gian Francesco (Abb. 435) und Pietro Bembo treten in den Kunstkreis Boccaccio Boccaccinos und der Campi, mit denen sie im Dome von Cremona arbeiteten. Gewiß war ein Verwandter der von Brescia nach Cremona übersiedelten Bembos auch jener Brescianer Benedetto Bembo, von dem ein Tafelbild vom Jahre 1462 in der Schloßkapelle von Torchiara bei Parma existiert. Dort arbeitete er wahrscheinlich auch an den Fresken mit einigen anderen Cremonesern, von denen im Kastell von Roccabianca andere Bilder stammten, die vor ungefähr fünfzehn Jahren barbarisch von den Mauern weggenommen wurden.



Abb. 438. G. Campi, Jesus unter den Schriftgelehrten (Cremona, S. Margherita). (Alinari)

Boccaccio Boccaccino (1467? bis 1525?) verbrachte seine Jugend in Ferrara bei seinem Vater Antonio, der von Beruf Sticker war. Im Jahre 1496 war er in Venedig, 1497 in Genua und Mailand, wo er ins Gefängnis geworfen wurde; im Jahre 1499 war er neuerdings in Ferrara, wo er seine ehebrecherische Frau umbrachte und einige Beweise seines Talents, so z. B. die Krippe Mazzolinos, in der dortigen Galerie hinterließ. Nach anderen Reisen nahm er im Jahre 1505 ständigen Aufenthalt in Cremona. Seine Manier zeigt ihn erst als Schüler Cimas da Conegliano und von Alvise Vivarini, dann von Bramantino. Breit und einfach in der Komposition und Darstellung der



Abb. 439. B. Campi, Kreuzabnahme (Mailand, Brera). (I. I. d'Arti Grafiche)

Gewänder, ist er sehr genau in der Ausführung. Er ist vornehm, sein Kolorit und die Gestalten anmutig. Die letzteren sind sehr leicht erkennbar an der Klarheit der leicht erstaunt blickenden Augen (Abb. 436).

In seiner Nähe arbeiteten sein Sohn Camillo (1501—1546, Abb. 437), der, von der Fülle Pordenones und Correggios angezogen, mit der väterlichen Malart brach, und ein Anonymus (gleich dem Lehrer von Vivarini, Bramantino und Leonardo beeinflußt), den man jetzt Pseudo-Boccaccino (Abb. 440) nennt, und den einige ohne Sicherheit mit dem schon auf S. 209 erwähnten Nicola d'Appiano identifizieren.

Auch Galeazzo Campi (1477 bis 1536) war Schüler Boccaccio Boccaccinos. Aber der vortreffliche Lehrer und die Betrachtung des Bildes Peruginos milderten nicht seine in den Gestalten und im rötlichen Kolorite deutliche Rauheit. Wenig weiß man von seinem Bruder Sebastiano, der auch Maler war. Von seinen drei Söhnen war der erste Giulio (1502—1572, Abb. 438) auch der tüchtigste, vornehm und kräftig, wenn auch einem jeden neuen Eindrucke leicht zugänglich. Erst im Banne Romaninos, sehen wir ihn nach und nach Parmigianino, Lorenzo Lotto, Tizian, Dosso Dossi und schließlich, so sehr im Gegensatze zu den früheren, Giulio Romano folgen. Man muß aber zugeben, daß er nicht kopierte, sondern sich geschickt anschmiegte, so daß er nichts an Frische, Leichtigkeit und nicht einmal an Individualität verlor. Die Zahl seiner Bilder ist sehr groß und viele von ihnen — jedoch nicht die letzten — sind in der Kraft ihres venezianischen Kolorits, in der Größe des Ensembles und in der Energie der Zeichnung



Abb. 440. Pseudo-Boccaccino, Madonna mit dem Kind (Modena, Galerie Este). (Anderson)



Abb. 441. Das von Dattaro entworfene Treppenhaus des Palazzo Dati (Cremona). (Alinari)

lobenswert. — Sein in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blühender Bruder Antonio Campi war als Maler geringer, aber vielseitiger. Man lobt ihn in der Tat auch als Baumeister, Bildhauer, Kosmograph und Historiker. Als Maler folgte er seinem Vater, folgte Giulio, Correggio, Dosso und war eigentlich oft wenig mehr als Kopist. Man vergleiche seinen heiligen Sebastian der Familie Castelbarco mit dem heiligen Sebastian Dossos, der jetzt in der Brera hängt, aber sich bis 1808 in Cremona befand. Bescheidener und ernster trat immer Vincenzo Campi (gest. 1591) auf, indem er großen Historien- oder Heiligenbildern auswich. Er bevorzugte das Porträt, dann Blumen und Früchtemalerei und bewies so, daß er die Bilder des Floris van Dyck und des Peter Aertsen, Pietro il Lungo genannt, studiert hatte.

Bernardino Campi (1522—1590, Abb. 439), der Sohn des Goldschmiedes Pietro, arbeitete bei Giulio und ging dann zu Ippolito Costa nach Mantua, wo er die Werke Giulio Romanos sah und nachahmte. Er gab Zeichen guten Geschmackes, als er sich von



Abb. 442. Cremona, Dom und Torrazzo. (Alinari)



Abb. 443. Pavia, S. Michele. (Alinari)

ihm lossagte und Correggio folgte; wenn er ihm aber auch manche Formgebung absah, drang er doch nicht in seinen Geist ein. Ungemein fleißig arbeitete er für viele Orte der Lombardei und der Emilia. In jener Zeit wurde in Cremona der tüchtige Architekt Giuseppe Dattaro, Pizzafuoco genannt (1540—1619, Abb. 441), geboren und später Panfilo und dessen Sohn Carlo Francesco, von dem schon auf S. 213 die Rede war, dann Giovanni Angelo Borroni (1684 bis 1772), dessen Sohn Vincenzo und Francesco Boccaccino (gest. 1750). — Die in Cremona im Jahre 1899 abgehaltene Ausstellung kirchlicher Kunst ließ die Künstler jener Stadt besser hervortreten, Künstler, die unsere Zeit mehr vernachlässigt, als das früher geschah, da Zaist (1774), Grasselli (1827) und Sacchi (1872) sich für sie interessierten. Diese Ausstellung führte zu neuen Diskussionen und neuen Untersuchungen, die aber später wieder aufgegeben wurden, wie überhaupt Cremona von den Wißbegierigen vernachlässigt wird, weil es, abseits von den großen Eisenbahnlinien, am Po vergessen daliegt. Und doch, wie viele Städte haben einen schöneren Dom (Abb. 442), an dem in manchen Details die Renaissance die romanischen Grundelemente veredelt hat? Mit dem gleichaltrigen Baptisterium, dem Palazzo Pubblico und mit dem hohen Torrazzo, von dem aus man den gewundenen Lauf des Po in der unendlich weiten lombardischen und emilianischen Ebene lange verfolgen kann, bildet der Dom einen der herrlichsten monumentalen Eindrücke Italiens.



Abb. 444. Pavia, Kastell der Visconti. (Alinari)



Abb. 445. Certosa di Pavia, Fassade. (Alinari)

Nach Mailand ist zweifelsohne eine der künstlerisch wichtigsten lombardischen Städte Pavia. Wie im Verhältnis zu London Oxford oder zu Venedig Padua, blühte Pavia in der



Abb. 446.
Certosa di Pavia, Tür.



Abb. 447. Certosa di Pavia,
Kirche und kleiner Kreuzgang. (Alinari)

Nähe Mailands als Friedensasyl der Wißbegierigen. Das Pulsieren des politischen und kaufmännischen Lebens, die Lebhaftigkeit seiner Bewohner, der übermäßige Luxus ließen es in London, Venedig und Mailand ratsam erscheinen, den Sitz ernsten Studiums fern vom Zentrum des Wohlstands und des ablenkenden Lärms aufzuschlagen.

Schon unter den Römern als Ticinum ansehnlich, wurde es im Jahre 572 Sitz der Langobarden, unter deren Herrschaft es den Namen Pavia bekam. In seiner im 11. Jahrhundert rekonstruierten Kirche S. Michele Maggiore (Abb. 443) erhielten die Krone Berengar I., Markgraf von Friaul, Berengar II., Arduin von Ivrea, Friedrich Barbarossa und andere deutsche Könige, denen Pavia bis zum Jahre 1360 treublieb. In diesem Jahre trat Karl IV. es an Galeazzo II. Visconti ab. Dieser gründete dort gleich das Kastell (Abb. 444), das, wiewohl vieler Kunstwerke beraubt, trotzdem noch immer sehr ansehnlich durch seine Masse und den schönen, nach venezianischer Art erbauten Hof

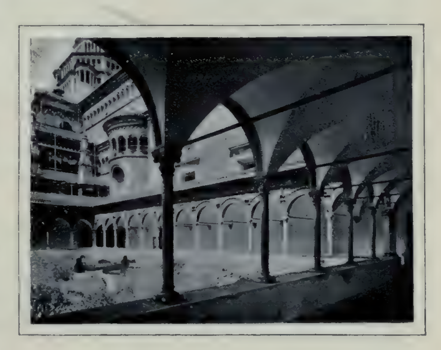


Abb. 448. Certosa di Pavia,
Kleiner Kreuzgang. (Alinari)

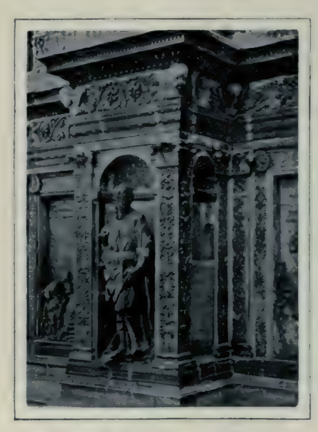


Abb. 449. Certosa di Pavia, Detail der Fassade.

wirkt. Hinter diesem liegt ein kolossaler Tierpark von elf Miglien Umfang. In einem Teile desselben begründete Gian Galeazzo Visconti die Certosa (Abb. 445—451) und erfüllte so ein Gelübde seiner Frau Katherina, zugleich einen Herzenswunsch seiner selbst, „einen Palast als Wohnung, einen Garten zum Vergnügen und eine Kapelle zur Andacht“ zu besitzen.

Der Architekt, der den Plan und die Leitung der Arbeiten durchführen sollte, war der Baumeister und Holzschnitzer Bernardo da Venezia. Ihm standen sicher verschiedene andere zur Seite. Dafür sind Zeugen die dort arbeitenden Dombaumeister von Mailand und speziell Giacomo da Campione und Cristoforo di Beltramo da Conigo, der dort mehr als fünfzig Jahre später (1458) beschäftigt war.

Im ganzen schritt der Bau langsam fort. Hie und da eilte man, dann wieder ging es langsam, schließlich ließ man ihn lange liegen, nahm ihn dann mit leichten Modifikationen, meist dekorativer Art, wieder auf, ohne aber an dem konstruktiven Ensemble zu ändern. — Neuen starken Impuls erhielt von Francesco Sforza die Erbauung der Kirche, weil die Mönche vor allem die Errichtung ihrer Zellen vorwärts brachten.

Abb. 450. Certosa di Pavia, Großer Kreuzgang. (Alinari)

Im Jahre 1453 wurde Guiniforte Solari (gest. 1481) zum Architekten der Certosa ernannt und unter seiner Leitung und nach seinen Plänen begann man die Fassade der Kirche (Abb. 445, 446 und 449), beendete die Schiffe und die beiden von Rinaldo de Stauris aus Cremona (1464) mit herrlichen Terrakotten (Abb. 454) geschmückten Kreuzgänge (Abb. 447, 448, 450). — Die Mithilfe des Cristoforo Mantegazza bei den Certosabauten geht der Amadeos um ein

weniges voraus. Schon im Jahre 1463 liefert er für die Wände der Schiffe Quadern, das Jahr darauf arbeitete er mit de Stauris an dem kleinen Kreuzgange (Abb. 447 und 448), dann stellt er mit seinem Bruder Antonio das Waschbecken der Magdalenenkapelle her und schließlich übernimmt er wieder mit ihm die Fassade der Kirche (Abb. 445, 446, 449).

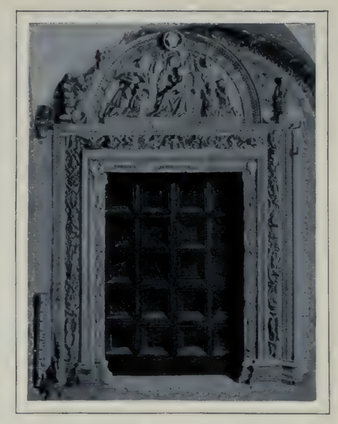


Abb. 451. G. A. Amadeo, Tür vom kleinen Kreuzgang der Certosa di Pavia. (Alinari)

Die Mantegazza hatten als Goldschmiede ihre Künstlerlaufbahn begonnen und das blieben sie stets ein wenig in der kleinlichen Ausführung und der Anhäufung von Details, statt sich den ruhigen großen Linien und den einfachen Formen hinzugeben. Ihre allzu schlanken und oft verzerrten Gestalten sind in Gewänder gehüllt, die, tausendfach zerdrückt, sich in unendlich viele eckige Falten auflösen, das Aussehen von Kristallen annehmen und den fremden Einfluß deutlich verraten. Ihre Dekorationskunst erschöpft sich in endlosen Girlanden von Blüten, Früchten, Putten, Medaillons, Täfelchen, Wappen, phantastischen Tieren, Reliefs, voll von auf reichem landschaftlichem perspektivischem Hintergrund sich erhebenden Gestalten, also von tausenderlei frohen und prunkvollen Kleinigkeiten, die mehr überraschen als innerlich befriedigen und die jedenfalls die Einfachheit des architektonischen Gedankens des Solari kompromittierten.



Abb. 452. G. A. Amadeo, Grabdenkmal des h. Lanfrancus (Pavia).

Giovanni Antonio Amadeo aus Pavia (1447—1522) arbeitete schon im Alter von neunzehn Jahren (seit 1466) an der Certosa. Dort schuf er seine wichtigsten Arbeiten als Bildhauer und Architekt, wiewohl man ihn auch an anderen Orten und speziell in der Kapelle und dem Grabdenkmale der Colleoni in Bergamo (Abb. 276) bewundern kann; dann in Mailand an verschiedenen Teilen des



Abb. 453. C. Solari, Grabmal des Lodovico Sforza und der Beatrice d'Este (Certosa di Pavia). (Alinari)

Domes (der Kuppel) und am Ospedale Maggiore, wo er im Jahre 1495 arbeitete, ferner an der Incoronata von Lodi, wo man ihm vielleicht die Balustrade der Kuppelspitze verdankt (Abb. 306), des weiteren am Grabdenkmal Borromeo auf der Isola Bella (Abb. 455), am Monument des heiligen Lanfrancus (Abb. 452) und im Dome von Pavia, an den Kanzeln der Kathedrale von Cremona und an anderen Orten. Als Architekt schreitet er in der Lombardei in der Anwendung des Canons der Renaissance Bramante voraus; als Bildhauer geht er von den Campionesen aus und zeigt sich in seinen ersten Arbeiten noch als Gotiker. Dann ändert er sich, als er die Manier der Mantegazza und Antonio Rizzos, der im Jahre 1465 Säulen und Kapitelle für den großen Kreuzgang schafft, sieht und läßt auf sich die toskanische Einfachheit wirken, die von Castiglione d'Olona und von der Kapelle des heiligen Petrus des Märtyrers in S. Eustorgio zu Mailand den ernsten, ruhigen Geistern heiter zulächelte. Amadeo sieht jedoch nur hin, ahmt aber nicht nach. Sich von der Vergangenheit abwendend, verfällt er nicht in eine andere „Sklaverei"; im Gegenteil, indem er denkt, sieht und arbeitet, findet er sich wieder und wird eine Individualität, die, wenn auch nicht maßvoll und vorsichtig, doch kraftvoll und harmonisch sich dem lombardischen Milieu einfügt. Den künstlerischen Eigenschaften fügt er die persönlichen hinzu: einfach, ehrlich, großmütig, findet er Glück nur in unermüdlicher Arbeit. Die Liebe zur Kunst hatte ihn so über die menschlichen erbärmlichen Schwächen erhoben, daß er den Mördern seines einzigen Sohnes verzieh und einen großen Teil seines ansehnlichen Vermögens den Töchtern der Domarbeiter

Abb. 454. Certosa di Pavia, Terrakottaornamente. (Ferrario)

hinterließ, ohne jene auszuschließen, die ihn mit Neid und hämischen Kritiken gekränkt hatten.

In der Certosa di Pavia hatte er schon einige Arbeiten ausgeführt (z. B. die reiche, vom kleinen Kreuzgang in das Querschiff der Kirche führende Türe, Abb. 451), als er, noch für das Monument des heiligen Lanfrancus und die Colleonikapelle in Bergamo verpflichtet, von dem den Mantegazza gegebenen Auftrage für die Fassadeskulpturen erfuhr und sich um Zulassung zur Mitarbeit bewarb. Diese erfolgte dann durch Vermittlung des Galeazzo Maria Sforza. Den Mantegazza und ihm folgte dann Benedetto Briosco, der sich der Hilfe verschiedener Bildhauer bediente, so seines Sohnes Francesco, des Giovanni Stefano und Gian Battista da Sesto, Antonio Della Porta von Porlezza, genannt Tamagnino, Francesco und Bernardino Pioltello, Ettore d'Alba, Bartolomeo Della Porta und Biagio Vairone. — Alle diese Arbeiten und verschiedene andere machen noch heute, trotzdem vieles verloren ging, die Certosa zu einem der wichtigsten Denkmäler Italiens und der Welt überhaupt. An ihr entwickelte sich, wie beim Mailänder Dome, die Arbeit sehr vieler Künstler, die oft berufen waren, an beiden Bauten tätig zu sein. Dort sehen wir am Grabdenkmale des Gian Galeazzo Visconti die von Cristoforo Romano in den Jahren 1492 bis 1497 skulptierte Nische (Abb. 456), dort die Madonna mit dem Kinde von Benedetto Briosco und auf dem von Alessi entworfenen Monumente die von Bernardino da Novate (1560) gearbeiteten Figuren des Ruhmes und des Sieges. Dort bewundert man den von Ambrogio Volpi aus Casale im Jahre 1567 skulptierten Hauptaltar (Abb. 424). Ebenso sind



Abb. 455. G. A. Amadeo, Denkmal des Giovanni Borromeo auf Isola Bella.



Abb. 456. Cr. Romano, Grabmal des Gian Galeazzo Visconti (Certosa di Pavia).



Abb. 457.
Annibale Fontana,
Bronzekandelaber
(Certosa di Pavia).
(Alinari)

dort die früher in der Kirche delle Grazie in Mailand aufbewahrten Grabstatuen des Lodovico il Moro und der Beatrice d'Este, von der Hand des Cristoforo Solari, Gobbo genannt (Abb. 453), die Holzschnitzereien und Intarsien des Bartolomeo de Polli aus Mantua und des Pietro di Vailate, die farbigen Fenster des Cristoforo de Motis (1477) und des Antonio de Pandino, dem man auch die im Mailänder Dome verdankt. Außerdem finden sich dort noch Bilder des Pavesen Bernardino de Rossi, des Bergognone, Perugino, Jacopo di Motis, Andrea Solario, Bartolomeo Montagna, Luini und, in zeitlicher Reihenfolge, des Ottavio Semini aus Genua, der Procaccini, des Cerano, Daniele Crespi, Morazzone, Francesco del Cairo, Guercino, ferner Skulpturen des Annibale Fontana (so der Obelisk und der Bronzeleuchter, Abb. 457), des Annibale Busca, Dionigi Bussola, Carlo Simonetta, Giuseppe Rusnati und vieler anderer.

Die Hauptbedeutung besitzen aber die zwischen der Mitte des 15. und der des 16. Jahrhunderts geschaffenen Skulpturen. Keine Kunst — nur die umbrisch-toskanische Renaissancemalerei in der Sixtina vielleicht ausgenommen — hat ein größeres und vollständigeres Denkmal hinterlassen. Dort hat die lombardische Skulptur jener Zeit sich ganz mit allen Vorzügen und allen Fehlern offenbart. Und der von dem Glanze der Certosa gefangen genommene Beschauer vergißt oft allzuleicht, daß auf der einen Seite, nur wenige Kilometer entfernt, die herrliche, vom heiligen Bernard gegründete Zisterzienserkirche von Chiaravalle steht (Abb. 459), und auf der anderen ganz nahe sich Pavia erhebt mit seinen stolzen Bauten, wie der

Abb. 458. Pavia, Inneres der Kathedrale. (Alinari)

Kirche di S. Michele und dem Kastell — von beiden war schon die Rede —, dann der Kathedrale, die im Jahre 1487 von Cristoforo Rocchi begonnen und unter der Beihilfe Amadeos und Bramantes (Abb. 458) vollendet wurde, dann S. Teodoro mit Bramantinos Fresken, S. Pietro in Ciel d'oro, S. Francesco, der bramantesken S. Maria di Canepanova — lauter Kirchen, die ihre Häupter stolz in die Luft strecken und auf die vom Ticino, dem Po und der Adda durchflossene, an Kunstschätzen reiche, ihrer echt italienischen Geschichte frohe und auf den neuen, ihrer großen Tätigkeit entspringenden Wohlstand stolze Ebene hinabschauen.

Literatur zu Kapitel XV

Lanzi, Storia pittorica. — Berenson, The North Italian Painters. — Lermolieff (Morelli), Kunstkritische Studien. — Venturi, La Galleria Crespi. — G. Carotti, Di alcune scolture ornamentali nella cattedrale di Como. Arte Italiana decorativa e industriale, XI, 10, 1902. — G. B. Zaist, Notizie dei pittori, scultori ed architetti cremonesi. Cremona 1774. — P. Aglio, Le pitture et sculture della città di Cremona. Cremona 1794. — M. Caffi, I monumenti cremonesi dalla decadenza romana alla fine del secolo XVII. Milano 1882. — G. Grasselli, Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi. Milano 1827. — F. Sacchi, Notizie pittoriche cremonesi. Cremona 1872. — F. Malaguzzi-Valeri, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. — Vidoni, La pittura cremonese. Cremona 1874. — F. Malaguzzi-Valeri, Documenti sull'Arte cremonese. Rassegna d'Arte, 1902; L'architettura a Cremona nel Rinascimento. Emporium, 1901. — E. Schweitzer, La scuola pittorica cremonese. L'Arte, 1900. — L. Courajod, Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Cremone au XV[e] siècle. Paris 1885. — E. Gussalli, L'opera del Battagio nella chiesa di Santa Maria di Crema. Rassegna d'Arte, V, 1905. — F. Malaguzzi-Valeri, Pittori lombardi del Quattrocento. — C. Dell'Acqua, Bernardino Gatti detto il Soiaro. Boll. stor. Pavese, II, 1894. — Fournier-Sarlovèze, Van Dyck et Anguissola. Revue de l'Art ancien et moderne, 1899, 316. — A. Ronchini, Il Malosso in Parma. Atti e memorie della Deputaz. di Storia Patria dell'Emilia, VI, 1881. — C. Ceruti, G. B. Trotti detto il Malosso. Parma 1902. — M. Caffi, I Boccaccini. Arte e Storia, X u. XI. — G. Frizzoni, Boccaccio Boccaccino. Arte e Storia, IX, 1890. — G. Fogolari, Artisti lombardi del primo cinquecento che operarono nel Veneto. Lo Pseudo Boccaccino. Rassegna d'Arte, 1909. — G. Frizzoni, Nicola Appiano ossia lo Pseudo Boccaccino. Rassegna d'Arte, 1909. — G. Natali, Saggio abecedario artistico pavese. Pavia 1908. — G. Natali, Le più antiche pitture di Pavia. Bollettino della Società pavese di Storia Patria, 1907. — C. Zuradelli, Le torri di Pavia. Pavia 1888. — R. Majocchi, I migliori dipinti di Pavia. Pavia 1903; Le chiese di Pavia. Pavia 1905. — A. Cavagna Sangiuliani, Pel nuovo elenco degli edifici monumentali di Pavia. Pavia 1905; Pavia. I nostri monumenti. Pavia 1903; Elenco dei monumenti della provincia di Pavia pei circondari di Voghera, Bobbio e Mortara. Pavia 1907. — M. Caffi, Il castello di Pavia. Milano 1876. — C. Dell' Acqua, Dell'insigne R. Basilica di S. Michele Maggiore in Pavia. Pavia 1875. — A. Cavagna Sangiuliani, La chiesa di S. Agata in Monte a Pavia. Pavia 1907; L'affresco nella chiesa di S. Agata in Monte a Pavia. Pavia 1907; Il restauro della basilica di S. Teodoro a Pavia. Pavia. — D. Sant'Ambrogio, Un tabernacolo dell 1525 di artefice pavese poco noto. Rivista di Scienze Sociali, 1906. — C. Dell'Acqua, La basilica di S. Salvatore presso Pavia. Pavia 1900. — R. Majocchi e A. Moiraghi, Gli affreschi di Cesare Nebbia e di Federico Zuccari nel collegio Borromeo di Pavia. Pavia 1908. — L. Beltrami, La Certosa di Pavia. Milano 1895; Storia documentata della Certosa di Pavia. Milano 1896. — A. G. Meyer, Die Certosa bei Pavia. Berlin 1900; La Certosa di Pavia. Milano 1900. — C. von Fabriczy, Die reiche Marmortür im Lavabo der Certosa von Pavia. Rep. f. Kunstw., 1900, 342. — J. Kohte, Die Certosa von Pavia. Bl. f. Architektur und Kunsthandwerk, 1899, 12. — D. Sant'Ambrogio, La lastra tombale del Folberti nella Certosa di Pavia. Arte e Storia, 1900, 121; L'altar maggiore nella Certosa di Pavia e lo scultore Ambrogio Volpi di Casale. Osservatore Cattolico, 4. April 1908; Il pallio, il tabernacolo e l'altar maggiore della Certosa di Pavia. Milano 1898; I due trionfi marmorei di fianco all'altar maggiore nella Certosa di Pavia. Milano 1897; L'antica cella o camera del Priore nella

Certosa di Pavia. Milano 1898; L'ultima opera d'arte nella Certosa di Pavia. Politecnico, Milano 1906. — R. Majocchi, Giov. Ant. Amadeo. Boll. della Società Pavese di Storia Patria, 1903. — F. Malaguzzi-Valeri, Giov. Ant. Amadeo. Bergamo 1904. — D. Sant' Ambrogio, Nella Certosa di Pavia; Affreschi e dipinti ornamentali di Bernardino de Rossi. Osservatore Cattolico, 16. Oktober 1909. — A. Melani, Il portone nel vestibolo della Certosa di Pavia. Arte Italiana decorativa e industriale, II, 1. — Literatur über Calisto Piazza siehe Boll. Stor. della Svizzera italiana, 1895, p. 56. — C. Dell' Acqua, Bernardino Gatti detto il Sojaro. Boll. storico Pavese, II, 1894. — D. Sant' Ambrogio, L'altar maggiore del 1567 e lo scultore Ambrogio Volpi da Casale. Politecnico, 1909; La chiesa di Viganò Certosino e i dipinti di Bernardino Rossi. Milano 1894. — F. Malaguzzi, L'Amadeo a S. Colombano al Lambro. Rassegna d'Arte, Januar 1910.



Abb. 459.
Abtei von Chiaravalle. (Alinari)



Abb. 460. Kastell von Montalto Dora. (Alinari)

KAPITEL XVI

Die piemontesische Kunst bis zum Ende der Renaissance

Piemont und Ligurien nehmen gewiß in der Kunstgeschichte nicht den Rang der anderen Gegenden von Ober- und Mittelitalien ein, aber auch sie entbehren nicht der Kunst. Es ist vielmehr zu bedauern, daß ihre Kunst noch nicht genügend erforscht ist, und dies ist der Hauptgrund, warum für gewöhnlich Ligurien und Piemont vergessen werden.

Später werden wir sehen, daß auch Genua eine eigene Entwicklung der Malerei gehabt hat. Für jetzt bleiben wir bei Piemont und wir teilen es bei der schnellen Übersicht in drei große Teile: Turin und das südwestliche Piemont, Monferrato und den Teil, der sich von Vercelli bis Novara erstreckt.

Vor allem ist hervorzuheben, daß die piemontesischen Provinzen überaus reich an römischen Überresten sind, von denen einige wahrhaft großartig sind, wie die Reste des Aquädukts von Aquae Statiellae (Acqui), die Brücke über den Lys bei Pont-Saint-Martin und die Spuren der antiken Städte Augusta Bagiennorum (Bene Vagienna), Libarna (bei Serravalle Scrivia), Pollentium (Pollenzo), Dertona (Tortona) und Industria (Monteu da Po). In der an Ruinen sehr reichen Provinz Turin finden sich die wichtigsten römischen Zentren in Aosta (Mauern mit Türmen und Toren, Amphitheater, Theater [Abb. 461], der schöne Augustusbogen [Abb. 462] mit zehn korinthischen Halbsäulen, der „Getreidespeicher“, die Brücke über das frühere Flußbett des Buthier usw.), in Ivrea (Mauern im Garten Perrone und das Theater), in Susa (der sogenannte Graziansthermen-Aquädukt, Bogen des Augustus, Stadtmauer und Tor) und schließlich in



Abb. 461. Aosta,
Überreste des römischen Theaters. (Alinari)



Abb. 462. Aosta,
Triumphbogen des Augustus. (Alinari)



Abb. 463.
Die Sagra di S. Michele. (Alinari)

Turin die herrliche Porta Palatina (Abb. 464), die vom Palazzo Madama umschlossene Porta Decumana, die Ruinen des Theaters und der Stadtmauern. Dabei reden wir gar nicht weiter davon, daß der Grundriß seiner rechtwinkligen Straßen, der anscheinend der modernste ganz Italiens ist, eigentlich zum Teil noch der antik römische ist!

Nach so vielen römischen Überresten überrascht die Ärmlichkeit, ja sogar das Fehlen von byzantinischen oder romanischen Spuren bis über das Jahr 1000 hinaus. Gewiß hat dieser Landstrich im Laufe von ungefähr sechs Jahrhunderten keine große Bautätigkeit gesehen, aber auch die schon errichteten Gebäude erfuhren Zerstörung, Niedergang und durchgreifende Umbauten, wie z. B. die Kirche S. Orso in Aosta, die bis ins 5. Jahrhundert zurückgeht und im 12. renoviert wurde. Aus dieser Zeit stammt der herrliche Kreuzgang mit den reichen figürlichen Kapitellen.

Um das Jahr 1000 aber ändert sich Alles. Der Wunsch oder vielmehr die Notwendigkeit, Mauern, Tore, Türme, Festungen, Kastelle und Kirchen zu errichten oder aus Holz erbaute Städtchen und Städte umzugestalten, nimmt auch in Piemont überhand und



Abb. 464.
Turin, Porta Palatina. (Alinari)



Abb. 465.
Turm von Roccaverano.

so erscheinen am Ende des 10. Jahrhunderts die ersten Türme und Schlösser, die später im Laufe von vier Jahrhunderten an Größe und Zahl immer zunehmen. So ist dies im oberen Monferrato (Tagliolo, Cremolino, Castelnuovo Bormida, Cortemiglia, Monastero Bormida, Castelletto d'Orba und Roccaverano [Abb. 465]), im Canavesischen (Ivrea, Pavone, Montalto Dora [Abb. 460]), im Aostatale (Sarriod-la-tour, Graines, Fénis, Verrès [Abb. 466], Issogne) und in der Provinz Cuneo in Verzuolo der Fall. Und abgesehen von den kleinen befestigten Orten, wie den jetzigen Orten Candelo, Oglianico, Ozegna und Salassa und den festungsähnlichen Häusern von Almese, Chianoc und S. Giorio sehen wir den alten Mauergürtel in Ciriè und Avigliana.

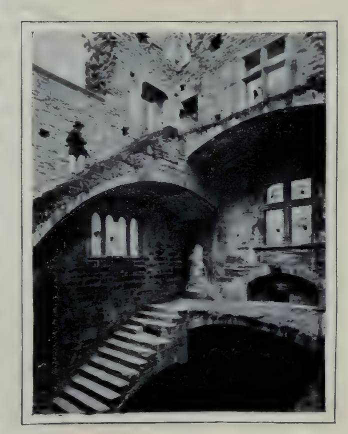


Abb. 466. Verrès,
Treppe des Schlosses. (Alinari)

Ebenso beginnt mit dem Jahre 1000 die Erneuerung und die häufige Errichtung sakraler Gebäude. Eine Aufzählung derselben wäre zu lang und für dieses Buch zu weitläufig. Zu den ansehnlichsten gehört die hoch auf steilem Felsen ragende Sagra di S. Michele (Abb. 463), dann die Kathedrale von Casale und die von Ivrea mit



Abb. 467.
Susa, Apsis des Doms. (Alinari)



Abb. 468.
Vezzolano, Abtei. (Alinari)

dem Kreuzgang, die im 10. Jahrhundert gegründet, im 11. und 12. vollendet wurden. In dieser Zeit wurden auch gegründet oder erhoben sich der Dom von Susa (Abb. 467) mit seinen Giebeln und dem Glockenturme, die beide später geschmackvoll mit Spitzsäulen versehen wurden; das Baptisterium von Biella und die Rundkirche von Asti, die Abtei S. Maria di Fruttuaria in S. Benigno mit dem wuchtigen Glockenturme, dann die fünfschiffige Kathedrale von Acqui, die stolze Abtei von Vezzolano (Abb. 468 und 469) mit ihren vielen Skulpturen und der Fassade mit den blinden toskanisierenden Loggien und dem an den Seiten architektonisch so unharmonischen Kreuzgange, ferner die Abtei von S. Antonio di Ranverso in Buttigliera Alta mit den vielen Zinnen und den dreifachen in den enormen Giebeln förmlich erstickenden Toren (Abb. 470), dann die Abtei S. Fede in Cavagnolo Po, die mit ihren drei Säulenschiffen mit polystylen Pfeilern und dem reichgeschmückten Portale rein romanisch ist; der ansehnliche von der Abtei S. Stefano in Ivrea allein erhaltene Turm, die Kirche S. Lorenzo in Montiglio, die Kirche S. Pietro in Acqui



Abb. 469.
Vezzolano, Abtei. (Alinari)

und die von S. Maria della Pieve in Cortemiglia. — Dem 13. Jahrhundert gehören an die berühmte, so großartig zu Ende geführte Abtei Staffarda in Revello (Abb. 472), S. Secondo in Cortazzone usw., wo überall der Spitzbogen erscheint. Treffliche Beispiele dieses Stiles sind in Piemont die Kirche von Ciriè, S. Pietro in Vincoli in Limone, S. Secondo und das Battistero di S. Giovanni in Asti (in abwechselnden Schichten von Ziegeln und weißen Steinen erbaut), die Abtei von S. Maria in Rivalta, S. Maria dei Canali in Tortona, die Kirche von Vignale, S. Francesco in Cuneo, die wundervolle Kirche S. Andrea in Vercelli (entspricht ganz den Bauten der Ile-de-France), welche mit dem Hospitale zu den herrlichsten Baukomplexen von Piemont gehört (Abb. 473), S. Maria della Scala in Moncalieri, die Kathedralen von Alba und Chieri mit dem über die ganze Fassade (Abb. 474) sich erstreckenden Türgiebel und die Kathedrale von Asti mit Kleeblattbogen (Abb. 476).



Abb. 470. Buttigliera Alta, Abtei S. Antonio di Ranverso. (Alinari)

Auch die Profanbauten sind sehr interessant. So in Asti, Saluzzo, Bussoleno, Carignano und Alba mit den Gruppen von gotischen und Renaissancehäusern, die oft mit Terrakotten geschmückt wurden, wie es auch die Canonica von Villanova Solaro, das Priorat von S. Orso in Aosta, der einstmalige Palazzo Catena in Asti, das Leihhaus in Carignano, das Kastell von Vinovo und die herrliche ganze Fassade des Domes von Chivasso sind (Abb. 475). Großes Interesse erregen auch die einstigen Paläste Barbera di Gragnola in Cuneo, Silva (jetzt das Museum) in Domodossola, Della Porta in Novara, Bonello in Chieri, denen sich die Paläste des Conte Verde in Rivoli, Ratti in Avigliana und Cavazza in Saluzzo

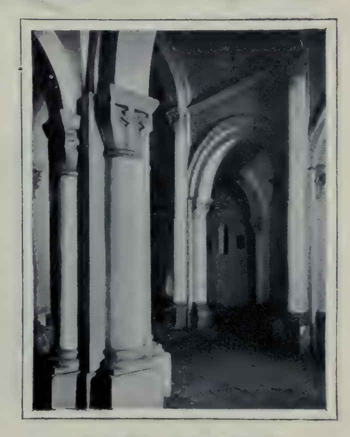


Abb. 471. Cavagnolo Po, Inneres der Abtei S. Fede. (Alinari)



Abb. 472. Abtei Staffarda,
Kreuzgang und Kirche. (Saluzzo)



Abb. 473.
Vercelli, S. Andrea. (Alinari)



Abb. 474.
Chieri, Kathedrale. (Alinari)

und Carmagnola (1488) anreihen.

Die verschiedenen Einflüsse, unter denen sich die piemontesische Bautätigkeit entwickelte, zu bestimmen, Importiertes vom Einheimischen zu scheiden und schließlich alles einzureihen, ist oft sehr schwer. Jedenfalls äußert sich französischer Einfluß bei der romanischen Architektur in den Wölbungen von S. Fede in Cavagnolo Po (Abb. 471), in dem Zodiakustore der Sagra di S. Michele und im Kreuzgange von S. Orso in Aosta, wo er später auch in dem Chorgestühl derselben Kirche und des Domes wie in denen der Kathedralen von Asti und Susa klar kenntlich wird.

Die Vermengung von Architektur und Skulptur ist der Grund, warum dort vom 10. Jahrhundert an Verschiedenes sich erhielt (herrlich ist die Grabkapelle in der Kirche S. Giovanni in Saluzzo), wenig aber blieb von der Malerei bis zum Ende des 13. erhalten. Dahin gehören die Mosaiken der Kirche der Heiligen Vittore e Corona in Grazzano (12. Jahrhundert), einige Fresken in der Annunziata von Tortona und in der Andreaskirche von Vercelli (13. Jahrhundert), andere in einer Kapelle der Kirche S. Eldrado bei der

Abtei Novalesa, in den alten Friedhofkirchen von Avigliana und Buttigliera d'Asti, in dem Oratorium von S. Martino bei Ciriè auf dem Wege nach Mathi (14. Jahrhundert) und wenige Tafelbilder. Jedenfalls muß hier erwähnt werden, daß zwischen 1314 und 1348 ein Florentiner Giorgio dell' Aquila für Amedeo V. arbeitete. Er malte auch in Chambéry und Pinerolo und ihm schreibt man auch einige letzthin in Chillon am Genfersee entdeckte Fresken zu.



Abb. 475. Chivasso, Fassade des Doms. (Alinari)

Nach dem Mangel von romanischen und trecentesken Malereien kommt dann eine Fülle quattrocentesker. Aber bei dem Fehlen genauer Nachrichten ist es unmöglich, sie einem der vielen in den Dokumenten erwähnten Maler zuzuweisen. Jedenfalls sehr ansehnlich sind die Malereireste höfisch ritterlichen Inhaltes, die man in den Kastellen von Fénis, Issogne und vor allem in Manta sieht, wo in den großen Bilderzyklen der Einfluß der französischen Miniaturmalerei vorherrscht, ein anderes Element jener Kunst, die wir bei Giovannino de' Grassi erwähnten. Sehr nützlich wäre es zum Beispiel, irgend ein Gemälde jenes Gregorio Bono da Venezia festzustellen, der Hofmaler Amedeos VIII., Grafen von Savoyen, vom Jahre 1413 bis wenigstens zum Jahre 1440 war.



Abb. 476. Asti, Kathedrale. (Alinari)

So hebt sich erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts die Geschichte der Malerei Piemonts ab und sie erscheint im großen und ganzen ohne Zusammenhang bald von Toskana, bald von der Lombardei, oder von den Niederlanden und vor allem von Frankreich abhängig; eine Geschichte, bei der nicht einmal eine Schule klar hervortritt, wenn man auch nur für eine kurze Zeit und für einen ge-

wissen Sondercharakter eine Ausnahme für Vercelli zuläßt. — Unter den nicht in der Provinz Monferrato und Valsesia geborenen Malern ist Giovanni Canavesio aus Pinerolo (Abb. 478) zu nennen; seine Blütezeit ist in Ligurien und in Nizza um die Mitte des Quattrocento. Dann der wohlhabende, gastliche Amedeo Albini von Moncalieri, von dem Dokumente von 1460—1519 sprechen; Giorgio Tuncoto, von dem in seiner Heimat Cavallermaggiore ein 1473 datiertes Fresko erhalten ist, Giovanni Perosino (Abb. 477) in Alba und Mondovì zwischen 1517 und 1523 tätig und Jacobino Longo aus derselben Epoche. Sie überragten damals Oddone Pascale aus Savigliano und vor allem Defendente de' Ferrari (tätig 1518–1535). Der letztere war ein Schüler des Gian Martino Spanzotti, war aber von Macrino d'Alba abhängig und schuf eine Menge von Bildern (man kennt über achtzig), in denen sich eine große Anmut, edle Formen, Feinheit der Technik und dekorativer Reichtum zeigen (Abb. 480). Und doch schützte ihn die Menge seiner Arbeiten — bei denen er sich sicher der Hilfe von Schülern bediente — nicht vor gänzlicher Vergessenheit, aus der man ihn erst vor ungefähr fünfzig Jahren hervorzog.



Abb. 477. G. Perosino
Der Evangelist Johannes
(Turin, Gemäldesammlung).

Monferrato und das Nachbargebiet erzeugt eine noch beträchtlichere Anzahl von Malern. Aus Alessandria stammen Ruffino, Schöpfer des Polyptychons von Marsaglia, Giovanni Mazone (1432? bis 1516, Abb. 479), der sich in Genua niederließ und hauptsächlich im Triptychon des Louvre den lombardischen Einfluß und in der Zeichnung Schärfe und Eingehen ins Detail zeigt, ferner Giorgio Soleri (1540?—1587), Schwiegersohn des Bernardo Lanino usw. Aus dem benachbarten Castellazzo Bormida stammen Bartolomeo d'Amico (tätig 1471—1483) und

Abb. 478. G. Canavesio, Polyptychon
(Turin, Gemäldesammlung). (Brogi)

Giovanni Giorgio Pelati (tätig 1483), die beide in Genua lebten. Aus Asti ist Gandolfino di Roreto gebürtig; er blüht zwischen 1493 und 1510 und von ihm sind einige Bilder in seiner Heimat, dann in Turin (Abb. 481), in Vercelli und Savigliano erhalten geblieben. Hingegen kennt man nicht den Geburtsort des Giovanni „da Piemonte", der in Città di Castello im Jahre 1456 ein Tafelbild (Abb. 482) signiert, das trotz mannigfacher Zeichenfehler doch durch die merkwürdigen Gestalten mit ihren weitgeöffneten Augen und den evidenten Einfluß des Pier della Francesca anzieht.



Abb. 479. G. Mazone, Verkündigung (Genua, S. Maria di Castello). (Alinari)

Ein aus Varese gebürtiger gewisser Pietro Spanzotti ließ sich im Jahre 1470 in Casale nieder. Seine Söhne waren der um 1530 gestorbene Francesco und Gian Martino, der schon 1481 malt und nach 1524 starb. Francesco gab eine Tochter dem Pietro Granmorseo (tätig 1526—1533, Abb. 483), einem etwas ängstlich, nicht korrekt zeichnenden, aber anmutigen Maler zur Frau. Gian Martino (Abb. 484) war Lehrer des Defendente de' Ferrari, des Girolamo Giovenone und in Vercelli des Sodoma. Ihm weist man außer einigen Tafelbildern jetzt auch eine große Serie Fresken im früheren Konvente S. Bernardino bei Ivrea zu, in denen fehlerhafte Formen und schlechte Ausführung durch außergewöhnliche Schönheit, Komposition und Gefühl aufgewogen werden. So überragt er den um das Jahr 1498 in Trino geborenen und hochbetagt nach 1570 gestorbenen Ottaviano Cane, der trotz seines Selbstlobes als Nachahmer der Natur doch stark in der Tradition



Abb. 480. Defendente de' Ferrari, Triptychon (Turin, Gemäldesammlung). (Alinari)

verharrte (Abb. 485). Der gefeierteste Künstler aus Monferrato ist Macrino de Alladio, genannt Macrino d'Alba (1470?—1528), der eigentlich nicht zur Kunst seiner Heimat, sondern zur umbrisch-toskanischen, gegen das Ende des 15. Jahrhunderts in Rom blühenden Kunstrichtung zu rechnen ist (Abb. 486 und 489). Die Betrachtung seiner Arbeiten und besonders seiner frühen, in denen er lombardischem Einflusse sich nicht entzog, zeigt eine große Verwandtschaft mit den Bildern Pintoricchios, Peruginos, Signorellis und auch Ghirlandajos, so daß einem der Gedanke kommen kann, daß er seine künstlerische Erziehung in Rom erhielt, wo alle diese Meister breite Spuren ihrer großen Tätigkeit besonders im Vatikan hinterließen.



Abb. 481. Gandolfino di Roreto, Madonna mit Sohn (Turin, Gemäldesammlung). (Alinari)

* * *

In Monferrato lebte ungefähr ein Lustrum lang (1514—1518) der Veronese Giovanni Francesco Caroto (s. S. 124 und 136), den der Markgraf Guglielmo dorthin berufen hatte. Aber seine Kunst äußerte keine Wirkung auf die dortigen Maler. Von Architekten sind der auch als Bildhauer in Casale, Turin und Saluzzo tätige Matteo Sanmicheli aus Porlezza (1480? bis 1530) und Bartolomeo Baronino aus Casale (1510—1554) zu erwähnen. Vom letzteren stammen in Rom der Palazzo Farnese und die Villa Giulia.

Sein Mitbürger Ambrogio Volpi, Volpino genannt, hielt sich an die Manier Bambajas und machte sich einen Namen als Bildhauer mit Arbeiten am Mailänder Dome und der Certosa di Pavia.

Endlich kommen wir nach Novara und Vercelli und der Umgebung dieser Städte, die an Malern überaus reich waren und vor allem zwei wahrhaft große Künstler aufweisen: Gaudenzio Ferrari und Sodoma, die beide schließlich zur lombardischen Kunst gerechnet wurden, aber doch dort ihren Ursprung und künstlerischen Unterricht hatten.

Das künstlerische Leben Vercellis reicht tatsächlich weit zurück. Wie seine Hauptkirchen sind auch die ersten Nachrichten über Malerei aus dem 13. Jahrhundert. Man weiß, daß ein im Jahre 1235 gestorbener Bischof Hugo das Atrium des Domes schmücken ließ und daß ein halbes Jahrhundert später ein gewisser Aimerio

blühte, mit dem die Reihe der Maler, zahlreich im 14. und noch zahlreicher im 15. Jahrhundert, beginnt. Es ist unnütz, schon von anderen verfaßte Kataloge aufzuzählen, wenn man nicht imstande ist, den Namen Werke anzugliedern. Von den Gruppen der Oldoni, Giovenone und der Lanino wollen wir nur die Besten nennen.



Abb. 482. Giovanni da Piemonte, Jungfrau und Heilige (Città di Castello, Gemäldesammlung). (Alinari)

Boniforte Oldoni I. war in Mailand um das Jahr 1412 geboren und ist 1462 in Vercelli ansässig, stirbt schon im April 1478. Er hatte sieben Söhne, von denen sechs, gleich dem Vater, Maler wurden. Von Eleazar (gest. 1516) gibt es nur ein einziges Bild in Turin, von Josuè (1465?—1518?) ein Fresko in Verrone. In Vercelli zeigt man ein Bild von Boniforte III. (1520—1586?). — Der ruhige freundliche Girolamo Giovenone (1490—1555, Abb. 487) geht von der Kunst des Spanzotti zu Gaudenzio über, wird großzügig und malt gute Porträts. Von Giuseppe Giovenone dem Älteren (1495?—1553?) zeigt man ein Bild in Ciriè und von Giuseppe dem Jüngeren (1524 bis 1606?) zwei Bilder in der Pinakothek von Turin, in denen er klar unter Gaudenzios Einfluß steht. Dieses gilt auch von Bernardino Lanino (1512?—1583?), der fruchtbar und anmutig, aber ein wenig weichlich ist (Abb. 488). Seine Söhne sind Pier Francesco (1552?—1609?) und Girolamo (1555?—1598?), die öfters zusammenarbeiteten. Ein gutes in der Mainzer Galerie befindliches Bild stammt von Eusebio Ferrari (1470?—1530?) und ein 1497 datiertes in der Kirche von Biella Piazzo von Daniele de Bosis.



Abb. 483. Pietro Granmorseo, Madonna und Heilige (Vercelli, Erzbischöfliches Palais). (Masoero)

Wenden wir uns nun den zwei Heroen Sodoma und Gaudenzio zu. Giovanni Antonio Bazzi (1477—1549), besser unter dem Namen Sodoma



Abb. 484. G. M. Spanzotti, Jungfrau mit dem Kind (Turin, Gemäldesammlung). (Anderson)

bekannt, ist in Vercelli geboren, war Schüler des Gian Martino Spanzotti, lernte an Leonardos Bildern und setzte sich schließlich in Siena um das Jahr 1501 fest. Ein unruhiger, bizarrer Geist wußte er, instinktiv die Schönheit fühlend, weiblichen Reiz und jugendliche Unschuld köstlich wiederzugeben und das Nackte trefflich darzustellen. Meister einzelner Figuren (Abb. 491) und vor allem jugendlich blühender Körper zeigte er einige Mängel in den großen Kompositionen, in denen tatsächlich wenig Einheit herrscht. Seine Tätigkeit entwickelte sich hauptsächlich in Siena (Abb. 490 und 492) und im Sienesischen (Montoliveto Maggiore bei Asciano), dann in Rom, wo er in der Villa des Agostino Chigi, der sogenannten Farnesina, reizvolle, technisch kräftige Meisterwerke schuf. In Siena, seinem eigentlichen Wohnsitze, hatte er Schüler und Nachahmer, unter ihnen Girolamo del Pacchia, den berühmten Architekten Baldassarre Peruzzi und Domenico Beccafumi.

Größer als Sodoma, wenn auch nicht durch Schönheit der Gestalten und Technik im Fresko, aber sicher durch Lebhaftigkeit, Freiheit des Pinsels und natürliche Lebhaftigkeit der Komposition, war Gaudenzio Ferrari, der in Valduggia in der Valsesia um das Jahr 1481 geboren war und in Mailand im Jahr 1546 starb. Man würde freilich besser von ihm bei der lombardischen Kunst, deren Größter er uns zu sein scheint, sprechen, wir wollen aber lieber hier von ihm reden, teils weil er hier den ersten Unterricht empfing und weil er eine Zeitlang in Vercelli eine Werkstatt hielt, aus der Bernardino Lanino, Giuseppe Giovenone und andere hervorgingen. In seinen Arbeiten ist bald auch der Einfluß Bramantinos und Luinis sichtbar; seine Heiterkeit und das glühende Temperament lassen ihn jedoch zur künstlerischen Individualität heranreifen (Abb. 495) und schnell eine ansehnliche Reihe von



Abb. 485. Ottaviano Cane, Detail von d. Madonna di Fontaneto (Turin, Gemäldesammlung). (Studio di riproduzioni artistiche)



Abb. 486. Macrino d'Alba, Die Jungfrau mit dem Kinde und vier Heiligen (Turin, Gemäldesammlung). (Anderson)

Werken schaffen, in denen trotz mancher Mängel von Unklarheit und Weichheit vortreffliche Farben und eine warme Aufrichtig-



Abb. 487. Gius. Giovenone, Jungfrau mit Sohn und Heiligen (Turin, Gemäldesammlung). (Alinari)



Abb. 488. B. Lanino, Jungfrau mit Sohn und Heiligen (Turin, Gemäldesammlung). (Alinari)

keit, die oft an die Moderne erinnert, hervorleuchten. Von ihm kennt man heutzutage gegen fünfzig Bilder; unserer Meinung nach sind seine besten die Fresken des Sanktuariums von Saronno



Abb. 489. Macrino d'Alba, Kreuzabnahme (Turin, Gemäldesammlung). (Anderson)

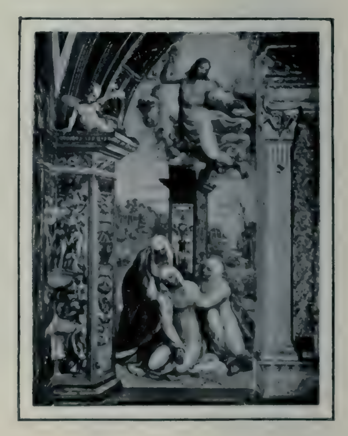


Abb. 490. Sodoma, Die Ohnmacht der h. Katharina (Siena, S. Domenico). (Alinari)



Abb. 491. Sodoma,
Der h. Sebastian
(Florenz, Uffizien). (Alinari)

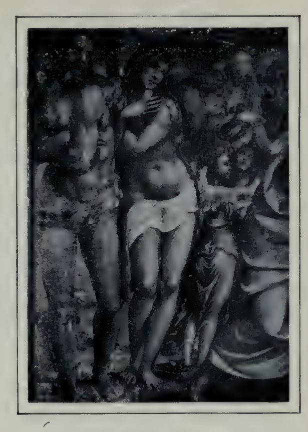


Abb. 492. Sodoma,
Adam und Eva
(Siena, Gemäldesammlung). (Alinari)

(Abb. 493), des Sacro Monte in Varallo und der Kirche S. Cristoforo in Vercelli (Abb. 494).

Gaudenzio Ferrari arbeitete auch in Novara, und von dort war ein gewisser Sperindio Cagnola gebürtig, sein Schüler und

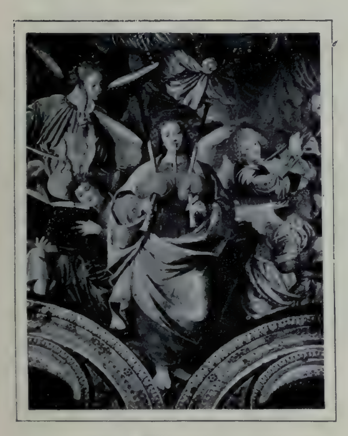


Abb. 493. G. Ferrari,
Detail aus der Kuppel von S. Maria dei
Miracoli in Saronno.
(Anderson)



Abb. 494. G. Ferrari,
Der Fürst von Marseille und
Maria Magdalena
(Vercelli, S. Cristoforo). (Alinari)

Gehilfe, der im Jahre 1514 bei einem Kontrakte des Lehrers als Bürge unterschrieb. Er stammte aus einer Novaresischen Malerfamilie, aus der ein Francesco (tätig 1507) und ein älterer Tommaso erwähnt werden. Letzterer malte im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in seinem Geburtsorte Gozzano, im benachbarten Bolzano, in Garbagna und der Abtei von S. Nazaro alla Costa. In dieser Kirche arbeiteten die Cagnola in Konkurrenz mit den Merli, zu denen der vom Herzog von Mailand hochgeschätzte Gian Francesco (tätig 1498), dann Salomone und Gian Antonio (tätig 1474—1488) gehörten.

Es blühte in Novara noch eine dritte Malerfamilie, nämlich die der Campi, und ein gewisser Luca Baudo, der später nach Genua ging (Abb. 496). Im großen und ganzen waren dies aber Maler, die, nicht arm an Gefühl und vornehm, doch schüchtern waren und erst spät reiften.

Später ging von Novara nach Mailand ein bedeutend größerer Künstler, nämlich Cerano. Von ihm ist schon die Rede gewesen.



Abb. 495. G. Ferrari,
Madonna und Heilige
(Vercelli, S. Cristoforo). (Alinari)

Literatur zu Kapitel XVI

Lanzi, Storia pittorica: Piemonte. — I. Lermolieff, Kunstkritische Studien. — Crowe and Cavalcaselle, A History of painting in North Italy. — Berenson, North Italian Painters. — F. Gamba, L'Arte antica in Piemonte, im Werk: Torino. Torino 1884. — F. Rondolino, La pittura torinese nel Medioevo. Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino, VII, 1901. — G. C. Chiecchio, L'Arte nell' alto Piemonte. Arte e Storia, VI, 1887. — F. Picco, Un pittore piemontese del sec. XVI. Rassegna d'Arte, IV, 1904. — A. Bertolotti, Artisti subalpini in Roma nei secoli XV—XVII. Montova 1884. — Dufour et Rabut, Les peintres et les peintures en Savoie. Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, XII. — I. Bernardi, Antichi pittori di Pinerolo. Arte e Storia, X, 1891. — G. Giacosa, Castelli Valdostani e Canavesani. Torino 1898. — E. Berard, Antiquités romaines et du moyen âge dans la vallée d'Aoste. Atti della Società d'Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino, III. — A. Gorret et C. Bich, Guide de la Vallée d'Aoste. Torino 1876. — G. T. Rivoira, Le origini dell'architettura lombarda, Bd. II. Milano 1908. — F. Casanova e C. Ratti, Aosta. Torino 1896. — Aubert, La Vallée d'Aoste. — I. B. de Tillier, Historiques de la Vallée d'Aoste. Aosta 1888. — F. de Lasteyrie, La cathédrale d'Aoste. Paris 1854. — C. Promis, Chiostro della cattedrale d'Aoste. Miscellanea storica italiana, XII, 1871. — P. Duc, Trésor de la cathédrale d'Aosta. Revue de l'Art chrétien, 1885. — E. P. Duc, Le Prieuré de St. Pierre et St. Ours. Aoste 1899. — T. Leclère, Un protecteur de l'art français dans la vallée d'Aoste au 15[e] siècle. Gaz. des Beaux Arts, 1907, XXXVII. — R. d'Azeglio, La R. Galleria di Torino illustrata. Torino 1836—1846. — E. Jacobsen, La R. Pinacoteca di Torino. Arch. stor. dell'Arte, 1897. — A. Baudi di Vesme, Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino. Torino 1899. — G. B. Ferrante, L'Architettura, im Werk: Torino. Torino 1884. — D. Bertolotti, Descrizione di Torino. Torino 1840. — G. B. Ghirardi, Il Duomo di Torino. Illustrazione italiana, 1891. — F. Rondolino, Il Duomo di Torino illustrato. Torino 1898. — Semeria, Storia della chiesa metropolitana di Torino. Torino 1840. — N. Bianchi, Rimembranze, monumenti, inscrizioni, im Werk: Torino. — P. Buscalioni, Porta Palatina. Torino 1908. — A. Venturi, Storia dell'Arte italiana. — A. Racca, Del Duomo e del Battistero di Novara. Novara 1837. — F. Antonio Bianchini, Il Duomo e le sculture del Corpo di guardia in Novara. Novara 1856. — F. Paoli, La Sagra di S. Michele e i suoi sepolcri di principi. Torino 1868. — G. Minoglio, Brevi cenni storici sulla chiesa di S. Domenico in Casale Monferrato. Torino 1900. — F. Pellati, Le torri dell'alto Monferrato. Nuova Antologia. Juni 1908. — G. B. Rossi, Paesi e castelli dell'alto Monferrato e delle Langhe. Roma 1908. — L. Bruzzone, L'Arte nel Monferrato. Alessandria 1907. — G. Maffei, Antichità biellesi, con un' appendice sopra gli uomini illustri della città e del circondario. Biella 1885. — E. Mella, Della badia e chiesa di S. Fede presso Cavagnolo Po. L'Arte in Italia, II. Torino 1870. — Antico battistero della Cattedrale di Biella. Ateneo religioso. Torino 1873. — Chiesa di S. Lorenzo a Montiglio d'Asti. Ebenda, 1874. — S. Secondo a Cortazzone d'Asti. Atti della Soc. di Archeol. e Belle Arti per la prov. di Torino, I, 1877. — A. Roccavilla, L'Arte nel Biellese. Biella 1905. — N. Gabiani, Le torri, le case forti ed i palazzi nobili medioevali in Asti. Pinerolo 1906. — C. Ratti, Da Torino a Lanzo per le valli della Stura. Torino 1883. — F. A. Bianchini, Le cose rimarchevoli della città di Novara. Novara 1828. — A. Campani, Di alcuni dipinti che si conservano alla Novalesa. Torino 1908. — A. Manara, I primordi dell'Arte novarese. Rassegna d'Arte, 1906. — R. Giolli, Appunti di Arte novarese. Ebenda, 1908. — B. Chiara, Il castello di Novara. Emporium, 1902. — P. d'Ancona, Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese. L'Arte, 1905. — D. Chiattone, La costruzione della Cattedrale di Saluzzo. Saluzzo 1902. — F. Savio, I monasteri antichi del Piemonte. Il monastero di S. Giusto di Susa. Riv. stor. benedettina, 1907. — L. Mina, Della chiesa di S. Maria di Castello in Alessandria. Alessandria 1904. — E. Mella, Cenni storici sull'Abbazia di S. Andrea di Vercelli. Torino 1856. — R. Pastè e F. Arborio Mella, L'Abbazia di S. Andrea di Vercelli. Vercelli 1907. — G. Marangoni, Il S. Andreadi Vercelli. Rassegna d'Arte, 1909. — N. Bazetta, La casa Della Porta. Gaz. di Novara vom 18. November 1909. — F. Pellati, Bartolomeus Rubeus e un trittico firmato nella Cattedrale di Acqui. L'Arte, 1907. — Über Giorgio dell'Aquila siehe Albert Naef, Chillon. Genève 1908. — F. Negri, Una famiglia di artisti casalesi dei secoli XV e XVI. Alessandria 1892. — F. Gamba, Abbadia di S. Antonio di Ranverso e Defendente de Ferrari. Atti della Soc. d'Arch. e Belle Arti di Torino, 1875. — A. Manone, Pier Lombardo nella sua effigie. Novara 1902. — A. Baudi di Vesme, Martino Spanzotti. Arch. stor. dell'Arte, 1889. — L. Ciaccio, Gian Martino Spanzotti da Casale. L'Arte, 1904. — G. Rossi, Il maestro di Lodovico Brea. Arte e Storia, 1896. — U. Fleres, Macrino d'Alba. Gallerie nazionali italiane, III, 1897. — L. Ciaccio, Macrino d'Alba. Rassegna d'Arte, 1906. — G. B. Rossi, Macrino d'Alladio (Macrino d'Alba). The Burlington Magazine, Mai 1909. —

G. Frizzoni, L'Arte in Val Sesia. Arch. stor. dell'Arte, 1891. — De Gregory, Storia della vercellese letteratura ed arti. Torino 1819. — G. Colombo, Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi. Vercelli 1883. — F. Riffel, Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli. Rep. f. Kunstw., 1891. — G. Marangoni, Girolamo Giovenone. Emporium, 1909. — C. Faccio, Di Ambrogio Labacco architetto vercellese del secolo XV. Vercelli 1894. — G. Marangoni, Bernardino Lanino a Vercelli. Emporium, 1908. — Alberto Tea, Circa la data della nascita e della morte di Bernardino Lanino. Arch. della Soc. vercellese di Storia e d'Arte, 1909. — Meyer, Sodoma. Leipzig 1880. — C. Faccio, Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma. Vercelli 1902. — R. H. Hobart Cust, Giovanni Antonio Bazzi. London 1906. — E. Kupffer, Der Maler der Schönheit Giovan Antonio — il Sodoma. Leipzig 1908. — Lilian Priuli Bon, Sodoma. London 1908. — G. Bordiga, Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari. Milano 1821. — Pianazzi e Bordiga, Le opere di Gaudenzio Ferrari. 1846. — Caccia, Il Sacro Monte di Varallo. Milano 1876. — G. Colombo, Vita e opere di Gaudenzio Ferrari. Torino 1881. — A. Massara, Intorno a Gaudenzio Ferrari. Novara 1903. — Ethel Halsey, Gaudenzio Ferrari. London 1904. — G. Pauli, Gaudenzio Ferrari. Das Museum, V, 57. — G. Moretti, Il Santuario di Saronno. Rassegna d'Arte, 1904. — E. Bertea, Sulle pitture e sui pittori del Pinerolese. Pinerolo 1897. — A. Bartolotti, Passeggiate nel Canavese. Ivrea 1867—1878. — R. Giolli, Appunti d'Arte Novarese. Uno dei primi cicli di pitture. Rassegna d'Arte, 1909. — G. Marangoni, La donna del Sodoma. Rivista d'Italia, Oktober 1909. — P. Toesca, Antichi affreschi piemontesi. Atti della Soc. d'Arch. e Belle Arti per la Prov. di Torino, VIII, 1910. — Luisa Giulia Benso, L'Abbazia di Vezzolano. Il bel Paese, Februar 1910.

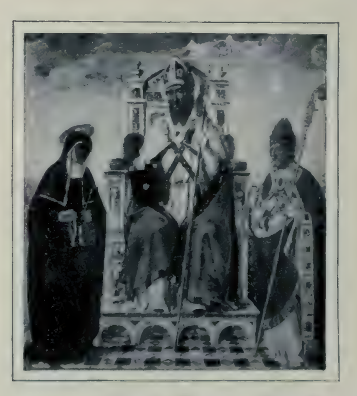


Abb. 496. Luca Baudo, Drei Heilige (Genua, S. Teodoro). (Rossi)



Abb. 497. Turin, Palazzo Madama. (Alinari)

KAPITEL XVII

Die piemontesische Kunst von der Wiedereinsetzung der savoyischen Dynastie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

Wir sind bei der Betrachtung der piemontesischen Kunst bis zu der Zeit des Emanuel Philibert, unter dem Piemont zu großem Ansehen gelangte, gekommen. Als Gesetzgeber, Erneuerer und Ordner der Monarchie, befaßte er sich nicht bloß mit obersten Gerichtshöfen, Verwaltung, Landwirtschaft und der Armee, sondern er ließ sich, im Gegensatze zu seinen häufig jenseits der Alpen wohnenden Vorgängern, in Turin fest nieder, verlegte dorthin die von ihm protegierte Universität, erbaute die Festung, reorganisierte die Münze und starb nach langer, vortrefflicher Regierung im Jahre 1580.



Abb. 498. G. Vermiglio, Krippe (Mailand, Brera). (Ferrario)

Bei der Restaurierung der savoyischen Monarchie, die im Jahre 1559 durch den Frieden von Cateau-Cambrésis stattfand, lebten noch, wie wir sahen, in einigen Teilen Piemonts manche Maler, die ihrer heimatlichen Tradition treugeblieben

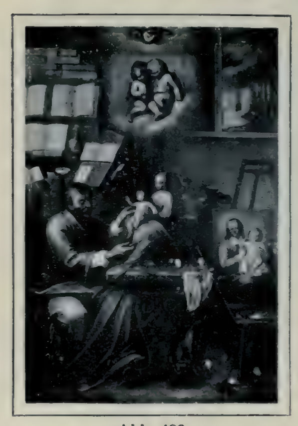


Abb. 499.
Guglielmo Caccia, genannt Moncalvo,
Der Künstler bei der Arbeit
(Selbstporträt)
(Pfarrkirche von Moncalvo).

waren, wenn diese auch durch den Abfall der besten, wie Sodoma und Gaudenzio, dem Untergange geweiht war. Es darf daher nicht wundernehmen, daß Emanuel Philibert ihr ohne Schonung den Todesstoß dadurch versetzte, daß er seine Künstler außerhalb seines Reiches suchte.

In seiner Nähe (1561—1573) finden wir so Giacomo Vighi, nach seinem Geburtsorte Argenta genannt, einen tüchtigen Porträtisten, der von ihm nach Frankreich, Böhmen und Sachsen gesandt wurde, um Fürsten zu malen und Bilder zu kaufen, dann den anderen Romagnolen Alessandro Ardente aus Faenza (gest. 1595). Ferner sehen wir Philibert und seine Frau (Margarethe von Frankreich) sich an Paris Bordone, Jacopo Bassano, Palma Giovine wenden, wodurch sie bewiesen, daß sie wohl wußten, daß damals die venezianische Malerei die noch am wenigsten verfallene war.

Größer, wenn auch nicht an Talent und kriegerischer Gesinnung, so doch durch seine literarischen und künstlerischen Neigungen, war Karl Emanuel I., zu dessen Regierungszeit (1580 bis 1630) sich in Turin eine ansehnliche Sammlung von Kunstwerken, Manuskripten und kostbaren Büchern bildete, für die er eine große, von italienischen und fremden Künstlern ausgemalte Galerie erbaute. Unter diesen Künstlern arbeitete Federico Zuccari länger als zwei Jahre (1605—1607). 1607 ist zugleich das Todesjahr des Niederländers Giovanni Caracca, der von Emanuel Philibert fast vierzig Jahre früher als Hofmaler nach Piemont berufen war.

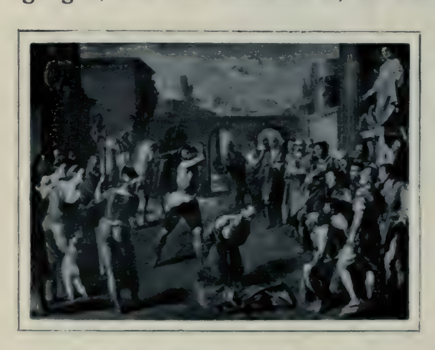


Abb. 500. Giov. Antonino Molineri,
Märtyrertod des h. Paulus
(Turin, Gemäldesammlung).

In jener Zeit blühten ebenfalls in Turin Giacomo Rossignolo, aus Livorno Vercellese gebürtig (gest. 1604), Giulio Maino

aus Asti (1575—1640?), Giuseppe Vermiglio aus Alessandria (1575?—1635?, Abb. 498), auch in der Lombardei tätig, sein Landsmann Giorgio Alberini (1576—1627?), Mitarbeiter des Moncalvo, der bescheiden in Casale blieb und dieses mit seinen Bildern schmückte, während der Saluzzese Cesare Arbasia (1550—1614) durch Spanien zog und in Cordova, Malaga und anderen Städten tätig war.



Abb. 501. Turin, Piazza und Palazzo del Municipio. (Alinari)

Der größte Künstler jener Zeit war Guglielmo Caccia, Moncalvo genannt (Abb. 499). Im Jahre 1570 in Montabone bei Acqui geboren, starb er im Jahre 1625 in Moncalvo, nach diesem Orte, den er lange bewohnte, benannt. Zu hastig und viel malend, erreichte er nicht jene Höhe, zu der ihn sein Talent von Anfang an bestimmt zu haben schien. Er arbeitete in verschiedenen Teilen der Lombardei und in halb Piemont; er war tüchtiger im Fresko als in der Ölmalerei, in der er manchesmal direkt schwach ist. Für seine vielen Aufträge bediente er sich der Hilfe vieler, oft schwacher Schüler (so auch seiner Töchter, der Nonnen Orsola Maddalena und Francesca), wodurch manche seiner Bilder noch matter wurden.



Abb. 502. G. Guarini, Palazzo Carignano in Turin. (Brogi)

Mit dem Fortschreiten des Seicento wuchs die Zahl der Künstler, speziell unter dem Herzog Karl Emanuel II. (1638—1675), der prachtliebend einige große Bauten errichtete, wie den neuen königlichen Palast in Turin und das Kastell della Veneria. Aber seine ganz unglaubliche Manie, alles so schnell wie möglich auszuschmücken, verführte ihn dazu, alle möglichen Bilder, oft auch häßliche, zu kaufen und auch mittelmäßige Maler zu beschäftigen, unter denen der Niederländer



Abb. 503. Turin, Chiesa della Consolata. (Alinari)



Abb. 504. Turin, Kastell del Valentino. (Alinari)



Abb. 505. F. Juvara, Supergakirche (Turin). (Alinari)

Giovanni Miel hervorragt. Dieser starb im Jahre 1664 in Turin, sechs Jahre nachdem er dorthin von Rom gekommen war. Ungefähr in jener Zeit entwickelten Isidoro Bianchi und seine Söhne Pompeo und Francesco ihre Tätigkeit. Sie arbeiteten, aus Campione in Piemont 1619 kommend, als dekorative Maler lange Zeit für den savoyischen Hof. Proben ihrer Geschicklichkeit sieht man noch im Kastell del Valentino in Turin. So wußte auch Giovenale Boetto aus Fossano (1603—1678) gute Freskobilder herzustellen (er war dazu noch Architekt, Zeichner und Kupferstecher), dann Giovanni Antonino Molineri, um das Jahr 1575 in Savigliano geboren und im Jahre 1642 noch am Leben (Abb. 500). Dieser schloß sich an die römische Schule an, so wie Bartolomeo Caravoglia inzwischen Guercino imitierte und später Alessandro Mari von Turin (1650—1707) mit Leichtigkeit Land und Manier wechselte, indem er Piola aus Genua, dann Liberi aus Padua und später Pasinelli aus Bologna und andere nachahmte.

Karl Emanuel berief ferner aus Savoyen Laurence Dufour (gest. 1678?) und dessen Bruder Pierre (gest. 1702), während Charles Dauphin (gest. 1680), der Schü-

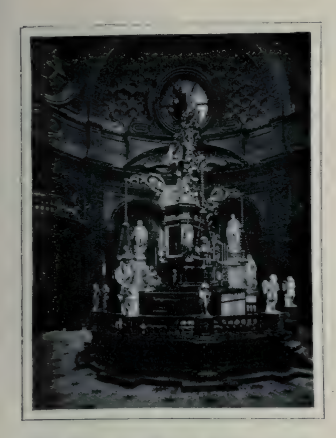


Abb. 506. G. Guarini, Kapelle della Santa Sindone beim Dom zu Turin. (Alinari)



Abb. 507. F. Juvara, Treppenhaus im Palazzo Madama (Turin). (Alinari)

ler des Simon Vouet, aus Lothringen vom Fürsten von Carignano berufen war. Ein Fremder scheint auch G. B. Curlando gewesen zu sein. Er war schon im Jahre 1675 in Turin, wo er im Jahre 1710 starb. Von ihm stammen viele sehr schöne Porträts, die von seinem Sohne Giacomo zwar nachgeahmt, aber nicht erreicht wurden.

Karl Emanuel folgte im Jahre 1675 der noch ganz jugendliche



Abb. 508. Gallo und Vittozzi, Sanktuarium (Vicoforte). (Rossi)



Abb. 509. Turin, Tür des Palazzo Paesana. (Alinari)

Viktor Amadeus II. Er herrschte über fünfzig Jahre und war erst nur kriegerisch und diplomatisch tätig, dann im Jahre 1712 König von Sizilien geworden, widmete er sich mit großem Eifer den Künsten. Zu seiner Zeit blühte in Piemont der Wiener Daniel Seiter (1649—1705). Sein Pinsel war schwer, sein Kolorit schwach, obwohl er in Venedig gelernt hatte. Im Jahre 1687 wurde er Hofmaler und malte unter anderem eine ganze Galerie des königlichen Palastes aus. In der Zwischenzeit wirkten auch Sebastiano Taricco aus Cherasco (1645—1710), ein Maler figurenreicher schwerfälliger Bilder, und Giovanni Carlo Alberti aus Asti (1680–1740?), der gedankenreiche Kirchenbilder in seiner Heimat und in verschiedenen Teilen Piemonts malte und viel von seinen Zeitgenossen, wenig von den Epigonen geschätzt wurde.



Abb. 510. F. Juvara, Schloß Stupinigi. (Alinari)

Gleichwohl könnte man trotz ihrer langen Dauer die Regierung von Viktor Amadeus doch zu den künstlerisch ärmsten Piemonts rechnen, wenn er nicht auf einer Reise durch Sizilien im Jahre 1713 den berühmten messinesischen Architekten Filippo Juvara oder Juvarra (1685—1735) kennen und schätzen gelernt hätte.

Bei dessen Ankunft in Turin hatte die Barockarchitektur schon gute Proben abgelegt, weniger in den Bauten des Orvietaners Ascanio Vittozzi (Kirche Corpus Domini 1610), als in denen des Carlo Emanuele Lanfranchi, Erbauers des Palazzo di Città (1669, Abb. 501), des Carlo Amedeo Castellamonte, des Architekten des herzoglichen, nun königlichen Palastes in Turin, des Kastells della Veneria und Schöpfers der Piazza San Carlo, und vor allem des Modenesen Guarino Guarini



Abb. 511. B. Alfieri, SS. Giovanni Battista e Remigio (Carignano). (Ecclesia)

(1624—1683), von dem die Kirche S. Lorenzo, der Palazzo Carignano (Abb. 502), der Bau der Accademia delle Scienze, ein Teil der Kirche Consolata (Abb. 503) und vor allem die originell erfaßte und statisch interessante Kapelle della Santa Sindone (Abb. 506) beim Dome stammen. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Guarini in Messina verschiedene Bauten (unter anderen die berühmte Theatinerkirche der Annunziata) mit großem Erfolge entworfen hatte, so daß der ganz junge Juvara weit vor seinem Erscheinen in Turin in seiner Heimatstadt des ersteren Wert würdigen und seine genial kühne, phantastische und zugleich konstruktiv strenge und sichere Art studieren konnte.



Abb. 512. C. Beaumont, Triumph der Venus (Turin, Kgl. Schloß). (Charvet)

So kennzeichnet sich dank Guarini in Piemont der echt italienische grandiose Barockstil mit mehr Mut ab und läßt den französischen nicht festen Fuß fassen, trotzdem er dies mit dem Kastelle del Valentino (Abb. 504) versucht hatte. Dieser Bau war von Cristina, Tochter Heinrichs IV., einem Schüler des Architekten Salomone De Brosse übertragen worden.

Der Ligurer Giovanni Antonio Ricca dachte, als er im Jahre 1713 die Universität in Turin baute, gewiß dort Ruhm und Arbeit zu finden. Da kam aber Juvara und schnitt ihm alle Hoffnung ab. Dieser kam schon von der Achtung der Künstler und der Gunst des Herzogs getragen nach Piemont und setzte sich bald durch, dank seiner an einer gewissen klassischen Einfachheit und der Schule Carlo Fontanas gebildeten Prinzipien. Außerdem überraschte er so sehr durch seine Frische und Leichtigkeit, zu entwerfen und zu zeichnen, daß



Abb. 513, Pietro Bagetti, Landschaft (Turin, Museo Civico).

man von verschiedenen Teilen Italiens und vom Auslande sich an ihn um Skizzen und Projekte für Altäre, Kirchen und Paläste wandte. Und das alles, während er bei Turin die in ihrer Gesamtheit großartig wirkende Supergakirche (Abb. 505) erbaute, in der Stadt die Fassade (Abb. 497) und die große Treppe des Palazzo Madama (Abb. 507), die Kirche Carmine, die Fassade von S. Cristina, an der er seinem gewohnten Maßhalten untreu wurde, und, um von anderen nicht zu reden, in der Umgebung von Turin das glanzvolle Schloß von Stupinigi (Abb. 510).



Abb. 514. L. Vacca, Iphigenie (Turin, Museo Civico).

Zugleich mit Juvara blühte noch ein anderer Architekt in Piemont und zwar Francesco Gallo aus Mondovì (1672–1750). Ihm, der Soldat, Topograph, Militäringenieur und Architekt war, verdankt sein Vaterland verschiedene Bauten, die ihm schon allein einen guten Ruf als Künstler verschaffen würden. An Kühnheit und Schönheit wurden sie von der gigantischen elliptischen Kuppel des Sanktuariums von Vicoforte (Abb. 508) übertroffen, die Gallo der von Vittozzi erbauten Kirche aufsetzte. Der Herzog übertrug ihm viele Festungsbauten, war aber nicht imstande, ihn aus seiner Heimatstadt dauernd nach Turin zu ziehen, wo er größeren Ruhm und Ehren geerntet und vielen in der Kunstgeschichte ehrenvoll Genannten zu schaffen gemacht hätte, während er so nicht einmal in der Geschichte der Architektur erwähnt wurde.



Abb. 515. G. Migliara, Die Säulen von S. Lorenzo in Mailand (Turin, Gemäldesammlung).

Juvara bildete naturgemäß in Turin Schüler und Nachahmer. Unter den ersteren waren G. B. Sacchetti (vom Meister nach Spanien gebracht, wo er den königlichen Palast in Madrid baute), Gian Giacomo Planteri, Erbauer des Palazzo Paesana (Abb. 509), und der Graf von Tavigliano; unter den

letzteren Bernardo Vittone und der Graf Benedetto Alfieri, der wiewohl talentvoll in der Kirche SS. Giovanni Battista e Remigio (1756—1776) in Carignano etwas bizarr wirkt (Abb. 511). Mit ihm arbeitete Carlo Filippo Aliberti, der in Rom und mit den Bibiena in Bologna gewesen war.



Abb. 516. Francesco Gonin, Holländische Familie (Turin, Museo Civico).

In der Malerei ragte inzwischen Claudio Beaumont (1694—1766) hervor, der in Rom zu Francesco Trevisani in die Schule gegangen war. Im Jahre 1731 kehrte er nach seiner Heimatstadt Turin zurück, wo er erster Hofmaler wurde, Ehren und Vermögen erwarb und mit Recht für den ersten piemontesischen Künstler angesehen wurde. Sein Hauptwerk sind die Fresken der Galerie im Palazzo Reale, die eben nach ihm „Galleria Beaumont" (Abb. 512) genannt wird. Mit ihm arbeitete Michele Antonio Milocco, dessen Schüler Giovanni Domenico Molinari (geb. in Caresana 1721, gest. in Turin 1783) war und der sich hauptsächlich im Porträt auszeichnete.

Indem wir schneller zum Ottocento vordringen, wollen wir hervorheben, daß unter Karl Emanuel III. und Viktor Amadeus III. noch einige Künstler blühten, während die Gemäldegalerie und die Bautätigkeit Piemonts einen starken Aufschwung nahmen. Der historischen und heiligen Malerei widmeten sich Giovenale Bongiovanni (1746 bis 1794) aus Pianfei bei Mondovì, Pietro Guala aus Casale, der sich in Bologna ausbildete und in Mailand 1756 starb, der Österreicher Franz Anton Mayerle (gest. 1782), der in Piemont und speziell in Vercelli vierzig Jahre lebte, und Francesco Antonio Cuniberti aus Savigliano, der nach 1748 starb. Der Landschaftsmalerei und Architektur wid-



Abb. 517. Massimo d'Azeglio, Odysseus und Nausikaa (Turin, Museo Civico).



Abb. 518. C. Marocchetti, Reiterdenkmal des Herzogs Emanuel Philibert in Turin. (Alinari)

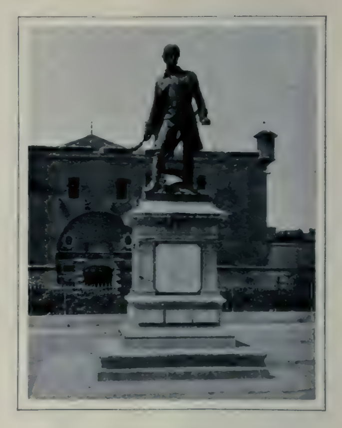


Abb. 519. Sc. Cassano, Denkmal des Pietro Micca in Turin. (Alinari)

meten sich Francesco Antoniani aus Mailand (gest. 1775), Vittorio Amedeo Cignaroli (1730—1800), Massimo Teodoro Michela, Pietro Domenico Olivero (1679—1755), Angelo Vacca (1746—1814) und die Brüder Bernardino (1707—1794) und Fabrizio Galliari (1709—1790), die aus Andorno stammten und als Theaterdekorationsmaler berühmt waren. Als Porträtmaler machten sich einen Namen Maria Clementi, Clementina genannt (1690—1761), Domenico und Giuseppe Duprà, die vom König von Sardinien den Titel Hofporträtisten erhielten, Giovanni Panealbo aus Turin, der in der Schule Pompeo Battonis herangebildet war und im Jahre 1797 noch lebte, und Laurence Pecheux, der in Lyon um das Jahr 1720 geboren war, in Rom, dann in Parma für die Bourbonen (1765) malte und nach Turin berufen wurde, um die reformierte Akademie zu leiten. Als Miniaturenmaler genoß einen großen Ruf der Abt des Laterans, Giovanni Ramelli aus Asti (1666—1741). Er lebte lange in Rom, wo er auch starb. Von



Abb. 520. V. Vela, Die Königinnen Maria Theresia und Maria Adelaide (Turin, Chiesa della Consolata). (Alinari)

ihm besitzt der Palazzo Reale verschiedene Bilder. — Unter den Bildhauern jener Zeit sind G. B. Bernero (1736—1796) aus Cavallerleone, der im Palazzo Reale und in verschiedenen piemontesischen Kirchen tätig war, dann der äußerst tüchtige Holzschnitzer Giuseppe Maria Bonzanigo aus Asti, und Francesco Ladatte oder Ladetti (1706—1787) zu erwähnen. Bei des Letzteren Werken machte sich stark der Einfluß Frankreichs, wo er eine zeitlang studierte und später unterrichtete, bemerkbar.



Abb. 521. P. Della Vedova, Denkmal des Erzbischofs Riccardi (Turin, Friedhof). (Phot. Subalpina)

Wie bekannt, schloß das 18. Jahrhundert mit der Abdankung Karl Emanuels IV. (Dezember 1798) und dem Übergang Piemonts an Frankreich, welches dort eine provisorische Regierung einsetzte und eine Kunstkommission wählte. Diese hatte den Auftrag, die besten Bilder auszusuchen und nach Paris in das Louvremuseum zu bringen. An diese unter dem Vorwande, die Pariser öffentlichen Sammlungen zu bereichern, vorgenommenen Beraubungen schlossen sich dann noch viele von Generälen und Kommissaren eigenmächtig für sich durchgeführte. Mit der Restaurierung im Jahre 1814 bekam Viktor Emanuel I. Piemont zurück und wie die anderen wiedereingesetzten Fürsten konnte er viele kurz vorher fortgeführte Kunstschätze wiedererhalten.

Von den verschiedenen Kunstepochen des 19. Jahrhunderts ist schon bei Venedig und der Lombardei die Rede gewesen. In Piemont wurde die Kunst immer vollendeter und entwickelte sich unter einem starken französischen Einflusse. Das kann man gut in den Werken des G. B. Comolli aus Valenza am Po (1775—1830), des Paolo Borroni aus Voghera (1746—1819), des Porträtisten Vittorio Amedeo Grassi, des Pietro Bagetti aus Turin (1764—1835, Abb. 513), der für Napoleon I. die französischen Siege malte, und seiner Landsleute, so des Staatsmannes und Landschaftsmalers G. B. de Gubernatis (1775–1837)



Abb. 522. O. Tabacchi, Die Peri.

und des Luigi Vacca (1771—1854, Abb. 514) sehen. Dem letzteren verdankt man den Vorhang des Teatro Carignano, auf dem sich eine ganz besondere Freudigkeit und viel Licht mit tiepoleskem Geiste und der gesteigerten Anmut der französischen Dekorateure vereinigen. Indessen hatte sich der Neuklassizismus hauptsächlich durch die Arbeiten der Bildhauer seinen Weg gebahnt. Unter diesen sind der Canovaschüler Giacomo Spalla und die beiden Bernero (Vittorio Amedeo und Luigi), die auch Maler waren, zu erwähnen. Damals brachte Piemont auch einige gute Maler hervor. Sie blieben aber nicht lange in der Heimat und wurden besonders von dem reichen künstlerischen Leben Mailands angezogen. So ließ sich Giuseppe Mazzola (1748—1838) nach beendigtem Studium in Rom und verschiedenen Arbeiten in Turin und dem heimischen Valduggia in Mailand nieder. Giovanni Migliara aus Alessandria (1785–1837, Abb. 515) malte fast sein ganzes Leben lang kleine Landschaften, historische und Genrebilder mit großer Geschicklichkeit.



Abb. 523. A. Fontanesi, Altacombe (Im Besitz von Marsaglia, S. Remo). (Grosso)

Dann kam die Romantik, fast gleichzeitig mit der von Carlo Alberto durchgeführten Reorganisation der Kunstakademie, die nach ihm „Albertina“ genannt wurde, trotzdem sie bis ins 17. Jahrhundert zurückreichte. Die bekanntesten Meister jener Zeit waren Pelagio Palagi aus Bologna (1775—1860), Paolo Morgari (1815—1882), Francesco Gonin (1808—1885, Abb. 516), Angelo Capisani, der mehr als Staatsmann und Schriftsteller berühmte Massimo d'Azeglio (1798—1866, Abb. 517), Felice Cerruti (gest. 1897), Giovan Battista Biscarra (1790—1851), Enrico Gamba (1831—1883) und andere. Die Skulptur fand einen hervorragenden Vertreter in Carlo Marocchetti (1805—1868), der, zwar nicht immer gleichmäßig war noch Erfolg hatte, aber doch manchmal, so z. B. im Reiterdenkmale des Emanuel Philibert (Abb. 518), eine seltene Höhe erreichte. Andererseits hatte die Turiner Bildhauerschule in Vincenzo Vela (Abb. 520) einen sehr tüchtigen Lehrer. Seine Schüler waren Scipione Cassano (gest. 1906), der Autor der lebensvollen Figur des Pietro Micca (Abb. 519), und Pietro Della Vedova (1831—1898), von dem verschiedene dem

Turiner Friedhof zur Zierde gereichende Grabmäler stammen (Abb. 521). — Später unterrichtete in der Akademie der Lombarde Odoardo Tabacchi (1831—1905, Abb. 522), und von ihm nimmt eine junge Künstlerschar, die jetzt Turin und Italien Ehre macht, ihren Ausgang.



Abb. 524. G. Ferri und G. Bollati, Palazzo Carignano (Piazza Carlo Alberto, Turin). (Brogi)

Diejenigen, welche als erste die Kunst aus der Romantik herausführten und neue Wege einschlugen, waren die Landschafter und unter ihnen als erster Antonio Fontanesi aus Reggio Emilia (1818—1882), ein unstäter, poetischer Geist, der lange Jahre unbeachtet blieb, während seine Kunst Ruhm verdiente. Er ließ sicher die französische Kunst auf sich einwirken, aber nur in der Technik. Sein Hauptton ist tief sentimental, fast religiös gestimmt, was man am besten in der Stille und Öde seiner Landschaften (Abb. 523) sieht. Nachher bewunderte Turin andere Landschafter, wie Alberto Pasini aus Busseto (1826—1899) und Lorenzo Delleani aus Pollone (1840—1908). Vom ersteren stammen vornehme Bilder aus dem Orient (Abb. 526), vom letzteren lichtvolle Wiesen und alpine Höhen (Abb. 527). Die Baukunst schuf im 19. Jahrhundert in Turin sehr bemerkenswerte Bauten. Man sehe die sehr schöne Fassade des auf die Piazza Carlo Alberto (Abb. 524) schauenden Palazzo Carignano, der zwischen den Jahren 1864 und 1871 von Gaetano Ferri aus Bologna (gest. 1897) und Giuseppe Bollati aus Novara (1819 bis 1869) erbaut wurde. Dann das kühne, erst als Synagoge erbaute, später von der Stadt angekaufte und zum Nationaldenkmal für Viktor Emanuel II. bestimmte Gebäude, die nach seinem Erbauer Alessandro Antonelli aus Ghemme (1798—1888) benannte



Abb. 525. A. Antonelli, Dom in Novara. (Alinari)

Mole Antonelliana (Abb. 528). Die von ihm zur Erreichung einer Höhe von fast 164 Metern gewählte und benützte konstruktive Technik ist in ihrer Einfachheit bewundernswert und in vieler Hinsicht neu. Aber nicht alle Details bringen eine einheitliche Wirkung hervor und vielleicht kennzeichnet, ästhetisch genommen, die Kuppel der Kirche S. Gaudenzio und der Dom (Abb. 525) in Novara Antonellis Bedeutung als Künstler besser.



Abb. 526. A. Pasini, Karawane in der Wüste (Florenz, Galleria dell'Accademia). (Brogi)

Dies möge genügen für Piemont, das trotz einiger vortrefflicher Talente doch nicht den hohen künstlerischen Rang anderer Landstriche erreichte, da es seine Kräfte nicht zusammenfassen, einen bestimmten Typus nicht zu erreichen wußte. Die Piemont gewidmeten Seiten sind voll von Namen, die aber wenig durch ihre Leistungen untereinander verbunden sind — ganz so wie der Charakter seiner Kunst.



Abb. 527. L. Delleani, Landschaft.

Literatur zu Kapitel XVII

Lanzi, Storia pittorica: Piemonte. — Burckhardt, Der Cicerone. — Ricci, Storia dell' Architettura. — Rollins-Villard, Modern Italian Art. — Baudi di Vesme, Catalogo della Pinacoteca di Torino. — De Giorgi, Pittori alessandrini. Alessandria 1836. — C. Turletti, Storia di Savigliano. Savigliano 1883. — Callari, Storia dell' Arte contemporanea. — A. Colasanti, Fifty years of italian art. — De Gubernatis, Dizionario degli artisti italiani. — M. Michela, Arte moderna, im Werk: Torino. Torino 1884. — F. Negri, Giorgio Alberini pittore. Alessandria 1815. — F. Negri, Il Moncalvo. Alessandria 1896. — Clemente Rovere, Descrizione del Reale Palazzo di Torino. Torino 1858. — E. Bonardi, Il Palazzo Reale di Torino. Gazz. del Popolo. Torino 1904. — Über Beaumont siehe: Puttini e figure decorative. Torino. — Alfredo Melani, L'abate D. Filippo Juvarra. Vita d'arte, 1909. — G. Deabate, Glorie messinesi e calabresi in Piemonte. Nuova Antologia, CXXXIX, 1909. — F. A. Bosio, Belle Arti nella cattedrale torinese e anticaglie nella cappella della S. Sindone. Torino 1857. — G. C. Chiechio, Francesco Gallo ingegnere e architetto. Torino 1886; Pitture del Santuario di Mondovì. Cuneo 1890. — L. Melano-Rossi, The Santuario of the Madonna di Vico. London 1907. — La Basilique de Superga. Torino 1841. — G. Caselli, La Mole Antonelliana. Arte e Storia, 1895. — G. Lavini, Alessandro Antonelli e G. Caselli, Il Santuario di Roccanovarese, architettura di A. Antonelli. Architettura Italiana, IV. Torino 1909. — L. de Laverque, Statue équestre d'Emm. Philibert par Marocchetti. Revue Française, VI. Jhrg. — P. Giusti, G. M. Borzanigo. Torino 1869. — M. Calderini, Memorie postume di Francesco Mosso. Torino 1885; Antonio Fontanesi. Torino 1903. — E. Thovez, Antonio Fontanesi. Emporium, Juli 1901. — Lorenzo Delleani. Ebenda, Juni 1898.



Abb. 528. A. Antonelli,
Mole Antonelliana in Turin. (Alinari)



Abb. 529. Genua, Türsturz mit dem h. Georg am Palazzo im Vico Mele. (Alinari)

KAPITEL XVIII

Skulptur und Architektur in Ligurien

Ein wunderbares Land dieses Ligurien, das auf der großen Kurve „zwischen Lérici und Turbia" zum Meere herabsteigt! Kein Land, mag es auch schöner sein, ist mannigfaltiger! Ein ewiger Wechsel von kleinen beieinander liegenden Golfen, von abschüssigen Felsen, grünen Wiesen, bewaldeten Hügeln, von Bergen, auf denen sich alte Burgen erheben. Und allüberall zwischen üppigster Vegetation und dem ewig beweglichen Meere Fischerdörfer, die mit prunkvollen Villen abwechseln, Handelsstädte und heitere Gasthäuser, in denen man Frieden und Gesundheit sucht, anmutige, ruhige Buchten, Häfen und Arsenale, voll von geschäftigen Menschen, und in der Mitte Genua, die große, arbeitsfreudige, reiche, stolze, prachtliebende Stadt, die der ganzen Umgebung Arbeit und Wohlstand gibt und wiederum von dieser verehrungsvoll geliebt wird wie eine fürsorgliche, zuverlässige Mutter.



Abb. 530. Finalborgo, Schloß Govone. (Alinari)

Wer aber glaubt, Ligurien sei nur auf Gewinn berechnet und verschmähe die Kunst, irrt sich sehr. Höchstens kann man sagen, daß Ligurien es nicht für vorteilhaft hielt, selbst Kunst hervorzubringen. Ligurien hat sie aber glühend erstrebt und mit frei-

gebiger Hand bezahlt, wenn sie auch von anderen Gegenden von ihm bezogen wurde. So ist es doch ein Land der Kunst und als solches erscheint es auch demjenigen, der es ohne Vorurteil bereist und nicht nur die Vergnügungsorte besucht.


Abb. 531. Albenga, Baptisterium.

Sehr schön sind die römischen Überreste, so die Brücken über den Fluß Bormida in Millesimo und über die Centa und das auf dem Hügel liegende Faro genannte Grabmal bei Albenga, der sonderbare Leuchtturm auf der Bergeggi-Insel, das Theater von Ventimiglia und die Reste von Luni, dann die mittelalterlichen militärischen Bauten, so in Genua die Porta Soprana und Vacca, die Mauern von Levanto, Noli, Monterosso und Portovenere, die Türme von Noli, Andora und Portofino, die Schlösser der Doria in Dolceacqua, und die von Castelnuovo Magra, Arcola, Govone in Finalborgo (Abb. 530), Sarzana, Appio, und vor allem das herrliche Kastell von Lérici; dann das Baptisterium (Abb. 531) und der untere Fassadenteil des Domes von Albenga (zugleich die ältesten christlichen Bauten ganz Liguriens, vielleicht aus dem 5. Jahrhundert). Ferner ansehnliche romanische Kirchen, wie die Kathedrale und das Baptisterium von Ventimiglia, S. Siro und die Canonica in S. Remo, der Dom von Gavi, die außen mit Lisenenbogen geschmückte Pfarrkirche von Borzonasca, S. Paragorio in Noli, das Kloster in Isola del Tino, die beiden dem heiligen Bartholomäus geweihten Kirchen in S. Pier d'Arena und die malerischen Ruinen der Kirche S. Pietro in Portovenere, die kühn auf dem schwarzen über dem Meere hängenden Felsenrande gebaut sind, und die Bauten, in denen sich der romanische Rundbogen dem gotischen nähert oder wo die Gotik ganz triumphiert, wie in der Kirche der heiligen


Abb. 532. Rapallo, Ruinen der Kirche von Valle Cristi. (Alinari)

Giacomo e Filippo und der Schloßkirche (Abb. 533) in Andora, die verfallene Kirche von Valle Cristi bei Rapallo (Abb. 532), der schon erwähnte Dom von Albenga (Abb. 534), und die Abteien von Soviore bei Monterosso, von S. Maria del Tiglieto in Cervara, von S. Fruttuoso mit den Gräbern der Doria (Abb. 535), die sich zwischen den Felsen versteckt, als ob sie die Wut des Meeres fürchtete, und die Abteien von Levanto, Riomaggiore und des S. Salvatore in Cogorno (Abb. 536), die dem Fieschipalast gegenübersteht, nicht weit von dem Flusse Entella, der von Bäumen eingefaßt, immer heiter und frisch dahinfließt.



Abb. 533. Andora, Schloßkirche. (Alinari)

Kirchen aus der romanischen und gotischen Epoche fehlen auch in Genua nicht, wie S. Maria di Castello, S. Donato, SS. Cosma e Damiano, S. Maria delle Vigne (der Kreuzgang ist aus dem 11. Jahrhundert, das Innere vom Jahre 1586, der Turm aus dem 12. Jahrhundert), S. Matteo (Abb. 537) auf dem kleinen alten Platze, und S. Giovanni Battista di Prè, die auf die Unterkirche und den schönen gotischen Glockenturm stolz sein kann (Abb. 538).

In diesen überragt der Basilikentypus und die Giebelfassade mit den absteigenden Seiten, die von Lisenen gestützt und von schwachen, zarten Bogen gekrönt sind. Über dem einzigen, einfach gestalteten Portale öffnet sich eine große Rosette. Gewöhnlich sind die Fassaden und die Seiten, manchesmal auch das Innere mit Schichten von weißem und schwarzem Marmor verkleidet.



Abb. 534. Albenga, Dom. (Alinari)

Die quadratischen Glockentürme enden gewöhnlich mit einer fazettierten Spitze und vier kleineren an den Ecken (dies nach französischer Art), deren Einfluß sich auch in den Ornamenten des Domes

S. Lorenzo von Genua, der reichsten und interessantesten Kirche ganz Liguriens (Abb. 539—541) zeigt. — Die ersten Nachrichten von dem Dome gehen ins Ende des 11. Jahrhunderts zurück, als eben die von Guglielmo Embriaco geführten Kreuzfahrer mit kostbaren Reliquien zurückgekehrt waren. Zum Teile sind aus dieser Zeit die Seitentore und andere Skulpturen aus dem Leben der Jungfrau. Der französische Einfluß zeigt sich jedoch in der Lunette des Haupttores, an dem der Spitzbogen auf eine spätere Zeit, vielleicht den Beginn des 14. Jahrhunderts hinweist. Dort sieht man den in der üblichen Mandorla stehenden Erlöser zwischen den Evangelistensymbolen, darunter das Martyrium des heiligen Lorenz. Aus dieser Zeit muß auch der sogenannte Arrotino sein, ein Mann, der eine Sonnenuhr hält und der von einigen mit Unrecht für einen Heiligen mit einem Mühlstein, nämlich den heiligen Quirinus, gehalten wird (Abb. 540). — Der Dom brannte im Jahre 1296 ab, und wurde

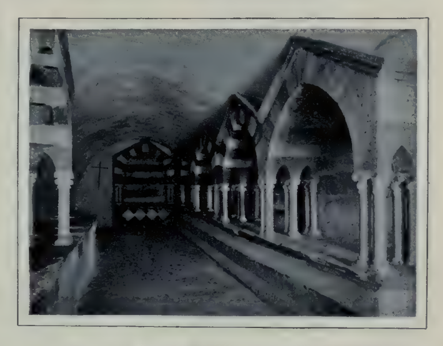


Abb. 535. Portofino, S. Fruttuoso mit den Gräbern der Doria. (Alinari)



Abb. 536. Lavagna (Genua), S. Salvatore. (Alinari)



Abb. 537. Genua, S. Matteo. (Alinari)



Abb. 538. Genua, S. Giovanni di Prè. (Noack)

im Inneren im nächsten Jahrzehnt wieder erbaut, als der scharf spitzbogige Stil allgemein herrschte (Abb. 541). Damals arbeitete an ihm Marco da Venezia, vielleicht derselbe, der den Kreuzgang von S. Matteo schuf. Endlich setzte Galeazzo Alessi im Jahre 1567 die Kuppel auf. Die nächsten zwei Jahrhunderte brachten häßliche Anbauten und erst seit dem Jahre 1896 wurden große Restaurierungen in Angriff genommen.

Unter den alten Genueser Palästen ist der von S. Giorgio (Abb. 543) sehr typisch. Er wurde bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts gegründet, im nächsten Jahrhundert restauriert, im Jahre 1571 erweitert und in den letzten Jahren der Vernichtung entzogen und wieder hergestellt. Er erhebt sich auf dem Portikus in zwei Etagen, von denen die erste vierteilige, die zweite dreiteilige Fenster zeigt. Den Abschluß nach oben bilden Zinnen.

Später tauchen die bald zu erwähnenden merkwürdig reichen Portale auf, deren Architrave heilige Sujets, wie die Anbetung der Magier, die Verkündigung und noch öfters den heiligen Georg zeigen (Abb. 529 und 552).

Alle diese bisher erwähnten ligurischen Denkmäler und viele andere weniger wichtige beweisen deutlich den verschiedenartigen fremden Einfluß, auf den wir von Anfang an hingewiesen haben. Ebenso wie an den Domskulpturen von Genua, bemerkt man den französischen Einfluß an der Wölbung der S. Michelekirche in Ventimiglia. Je mehr man an der Riviera di Levante gegen die Magra vorschreitet, desto mehr sieht man den toskanischen Stil. Die Rosettenfenster der Kirchen zwischen Levanto und Spezia (Riomaggiore und Monterosso) zeigen auch das Kreuz von Pisa. Noch mehr bemerkt man dies an der Marmordekoration. So erscheinen z. B. die Kapitelle der Gebäude zwischen dem 13. und



Abb. 539. Genua, Dom S. Lorenzo. (Alinari)

15. Jahrhundert, der kirchlichen wie profanen, der reichen wie ganz einfachen (natürlich je nach dem Geschmacke der Zeit), stets in gleichen Formen und von gleichen Maßen. Mit den Säulen und

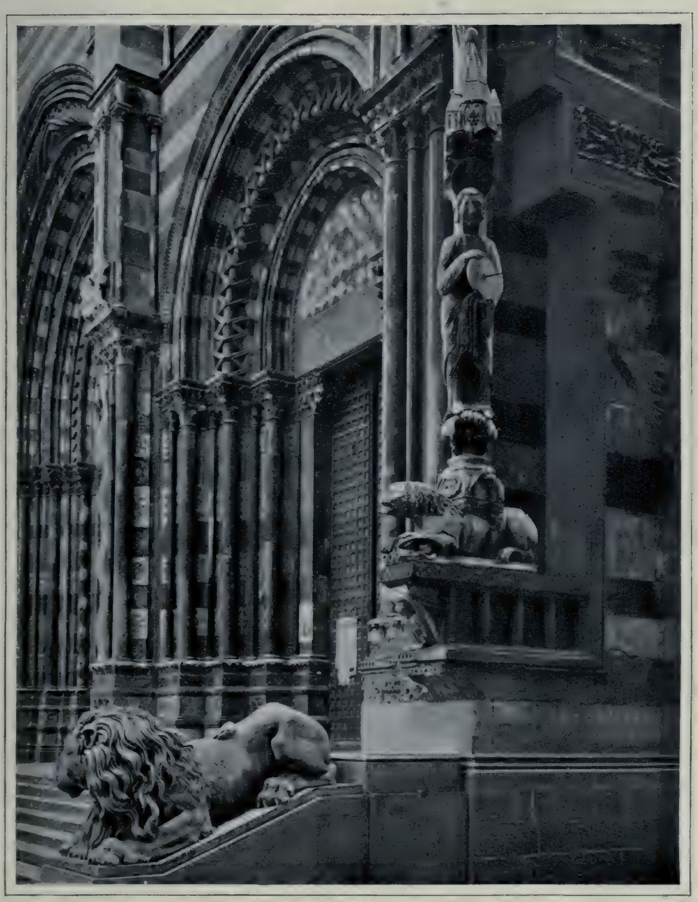


Abb. 540. Genua, Dom S. Lorenzo, Detail der Fassade. (Alinari)

Basen kamen sie sicher schon fertig aus den großen Werkstätten der Lunigiana und man trieb mit ihnen in ganz Ligurien und selbst außerhalb Handel. Übrigens blühte der carraresische Handel mit Marmorarchitekturteilen auch noch im 16. Jahrhundert

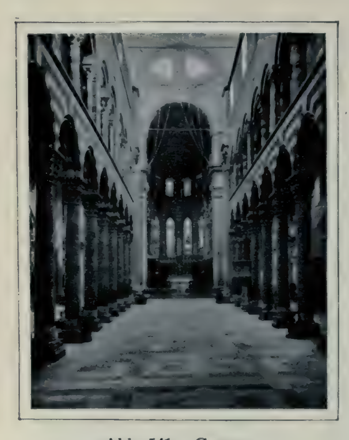


Abb. 541. Genua,
Inneres des Doms S. Lorenzo.
(Noack)

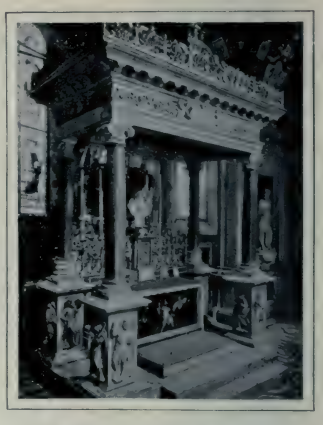


Abb. 542. N. Da Corte,
Baldachin über dem Altar von S. Giovanni
(Genua, Dom). (Alinari)

und er führte da und dort neue Formen ein, während in Genua, sowohl die einheimischen wie die dort ansässigen lombardischen Künstler immer wieder die alten Formen wiederholten.

Ein anderer Kunsthandel, der sich aber in entgegengesetztem Sinne, und zwar von Westen nach Osten entwickelte, war der mit dekorativen Majoliken, die ihren Ausgang von Spanien nahmen. Die kleinen viereckigen Tonplättchen, mit denen man vom 13. bis 14. Jahrhundert die Glockenturmspitzen von Albenga und Genua verzierte und mit denen das 15. und 16. Jahrhundert Mauerwände und den Fußboden der Villa in Carignano belegte, zeigen deutlich spanisch-maurischen Stil. Dieser dauerte so lange, bis die Industrie von Savona und von Albissola mit ihren die zentralitalienischen (von Faenza bis Urbino), Alles nachahmenden Produkten sich durchgesetzt hatte. — Die Lombarden waren die meistbeschäftigten Künstler Liguriens und zwar hauptsächlich die aus der Valle



Abb. 543. Genua, Palazzo di S. Giorgio. (Alinari)

d'Antèlamo. Die Ähnlichkeit zwischen dem Broletto von Como und den Genueser Bauten von damals ist klar, wenn sie auch nicht bis zu voller Gleichheit geht. Letztere hielten sich nicht ganz an die lombardischen Regeln. Mit Rücksicht auf die technischen Notwendigkeiten und besonders auf die Arbeit im bodenständigen Steine schufen sie neue charakteristische, vom Ausgangspunkte ziemlich abweichende Typen.

Übrigens beweisen die nach und nach ans Tageslicht gezogenen und publizierten Dokumente das, was die Kritik schon von vornherein vermutet hatte. — Seit dem Jahre 1181 findet man in Genua einen Martino und einen Ottobono, „Meister aus Antèlamo", ein Name, den dann alle von der Gegend von Como oder Lugano kommenden Steinmetzen erhielten. Vielleicht kennzeichnet der gemeinschafltiche Name auch die gemeinschaftliche Arbeit und das Zusammenhalten „aus brüderlicher Kollegialität, Freundschaft und oft auch aus Verwandtschaft". So arbeiteten die Lombarden lange in Ligurien als Bildhauer und Architekten. Zu ihnen gehören die Gaggini, Della Porta, Solari, Aprile, Della Scala, Sormano, die De Aria oder Da Oria.



Abb. 544. B. Schiaffino, Raub der Proserpina (Genua, Palazzo Reale). (Brogi)

Antonio Della Porta aus Porlezza arbeitet im Dome von Savona (1506), führt das Portal in dem von Lorenzo Cattaneo bei San Giorgio (1505) errichteten Baue aus und im Palazzo S. Giorgio in Genua (1509) die Statue des Antonio Doria. Gian Giacomo (gest. 1555) fertigt eine Menge von Statuen, dann die Portale der Paläste Giustiniani (1515), Salvago (1532) und Fieschi (1537), und einige Brunnen mit Niccolò Da Corte, mit dem zusammen er auch die Statue der Cibokapelle der Genueser Kathedrale arbeitet. Seine Tore sind nicht mehr mit kleinen Figuren und üppigem Laubwerke überladen, zeigen aber eine reiche architektonische Säulen- und Pilasterentwicklung. Größer ist Guglielmo (1500? bis 1577), dessen Arbeiten bald von Rom aus begehrt werden. In Rom verdankt man ihm unter anderem das Grabmal Pauls III., das allein schon seinen Ruhm begründen würde. In die Gestalt dieses Papstes wußte er so viel Wahrheit und Frische zu legen, daß man ihm die bei anderen Werken sichtbare Abhängigkeit von Michelangelo verzeiht. Er glaubt, wie alle Künstler der Spät-

renaissance, daß die größeren Proportionen zugleich den größeren Effekt mit sich bringen.

In Genua arbeitet auch eine späte Schar der vielen Solari, die alle aus der Gegend von Carona bei Como stammen. Ein gewisser Tullio (nicht zu verwechseln mit Tullio, Sohn jenes Pietro, der eine große Schule in Venedig gründete, s. S. 28) arbeitet gegen Ende des 16. Jahrhunderts an dem Brunnen, der einst auf Piazza Soziglia stand, und später ein Antonio an einem anderen Brunnen, der früher die Piazza del Palazzo Ducale schmückte. Der in Rom ausgebildete Daniello wie Bernardo Schiaffino (Abb. 544), in Berninis Manier arbeitend (gest. nach 1702), brachte nach Genua die ganze Üppigkeit und den Glanz der im päpstlichen Rom gelernten Kunst, von der er einen glänzenden Beweis in dem Altarrelief in S. Maria delle Vigne gab. Unter Puget, den er in seinen Genueser Arbeiten unterstützte, veredelte er sich und seine Kunst.

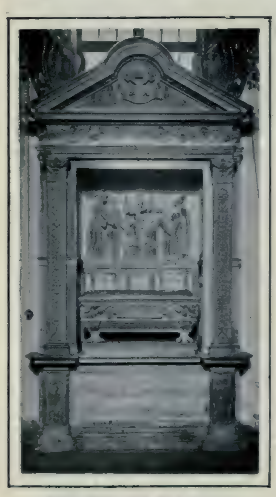


Abb. 545. M. De Aria, Grabmal der Eltern Sixtus' IV. (Savona, Dom).

Auch die Aprile stammten aus Carona und finden sich schon im Jahre 1470 in Genua. Später arbeiten sie mit den Gaggini und den ebenfalls aus Carona stammenden Della Scala für Spanien. Die Beziehungen Genuas mit Spanien führten zu großen und häufigen Aufträgen für die in Ligurien lebenden Bildhauer.

Gaspare Della Scala befindet sich seit dem Jahre 1494 in Genua, wo er zwei Tore für die Sauli arbeitet. Mit den Della Scala sind auch die in verschiedenen Arbeiten in Savona beschäftigten Molinari tätig. — Die Sormano stammen aus Osteno und der älteste von ihnen, Pietro, arbeitet im Jahre 1430 in der Collegiata dell' Assunta von Pra bei Voltri. Pace Sormano verband sich dann für einige Skulpturen mit dem geistreichen Niccolò Da Corte, der im Jahre 1530 den Altarbaldachin des S. Giovanni Battista im Genueser Dome schuf (Abb. 542). Ferner kamen im 15. Jahrhundert von Valsolda nach Genua die De Aria oder De Oria. Wir sehen bald Michele, Giovanni und Bonino in den Kirchen und Straßen von Genua und Savona arbeiten. Michele, auch Baumeister, fertigt zwischen 1466 und 1490 vier Statuen für den Palazzo S. Giorgio. Sein Hauptwerk bleibt das Grabmal der Eltern Sixtus' IV. in der Cappella Sistina von Savona, zu dem

Andrea Bregno die Zeichnung entworfen haben soll (Abb. 545). Dann bediente er sich für das Grabdenkmal Adorno in S. Girolamo in Quarto der Mithilfe des Girolamo da Viscardo. Des letzteren anmutig liebliche Arbeiten wurden auch in Frankreich sehr geschätzt.



Abb. 546. Domenico Gaggini, Kapelle von S. Giovanni Battista (Genua, Dom). (Alinari)

Von den schon genannten Künstlern und Künstlerfamilien abgesehen, schmückten noch viele andere lombardische Künstler, auch ganze Familien, Genua und Ligurien, so die Piuma, Passallo, Gandria, Da Novo, Giona, Frixione, Vasoldo, Carlone, Orsolino, Lurago, dann Daniello Casella, Domenico Scorticone und hundert andere, die alle die Wünsche der immer reicheren, vornehmeren und luxuriöseren Stadt zu befriedigen trachteten.

Oft waren sie Bildhauer und Architekten zugleich, wie Rocco Lurago, dessen großartige und vornehme Arbeiten oft mit denen des Galeazzo Alessi verwechselt wurden. Ihm verdankt man den berühmten Palazzo Doria-Tursi, das jetzige Stadthaus (1590, Abb. 547), bei dem er sich der Mithilfe seines Bruders Giovanni, dann des Giacomo und des Pietro Carlone bediente. Diese letzteren stammen aus dem Val d'Intelvi und sind Sprossen einer sehr fruchtbaren und durch eine dreihundert Jahre lang währende hoch künstlerische Tätigkeit berühmten Familie. Die Tüchtigsten von ihnen waren Michele (arbeitete zwischen 1497 und 1520) und Taddeo, der im Jahre 1613 starb und von dem die Kirche S. Pietro in Banchi, die Ausschmückung der Kirche N. S. della Misericordia bei Savona, die Brunnen vor dem Palazzo Doria di Fassolo in Genua und das Portal des Palazzo De Ferrari



Abb. 547. R. Lurago, Palazzo Doria-Tursi, Außenansicht (Genua). (Alinari)

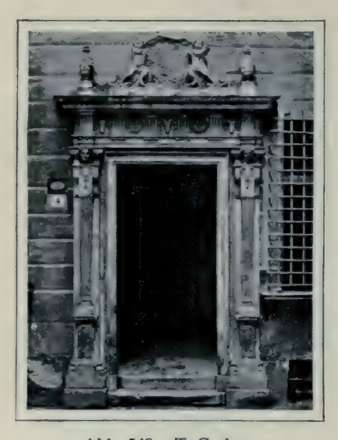


Abb. 548. T. Carlone, Tür des Palazzo De Ferrari (Genua). (Alinari)

stammen (Abb. 548). — Alle aber, sowohl an Zahl wie an Geschicklichkeit, überragen die Gaggini, von denen ein Teil von Genua nach Sizilien übersiedelte, wo sie viele vornehme Arbeiten hinterließen.

Sie arbeiteten vom 15. bis zum 19. Jahrhundert nicht bloß in Genua, sondern auch in allen Orten, wo sie die Herrschaft, Gunst oder Freundschaft der Republik für sich hatten und Skulpturen wie ansehnliche Bauwerke in einem jeden Stile schufen, von der anmutigen Renaissance bis zum Klassizismus des reifen Cinquecento, vom folgenden Barock (Giacomo und Giuseppe) bis zum korrekten Neuklassizismus Canovas (Giuseppe 1791—1867).

Als Begründer dieser Künstlerfamilie ist Domenico, Pietros Sohn (gest. 1492) anzusehen. Er kam aus Bissone bei Lugano und ist schon im Jahre 1448 in Genua, wo er sich niederläßt, eine Werkstatt eröffnet, Verwandte zu sich ruft, fein durchgeführte, liebliche und prächtige Werke schafft, um dann nach Neapel und Sizilien für andere Arbeiten überzusiedeln. In Genua ist sein Hauptwerk, die Front der S. Giovanni Battista Kapelle im Dome (Abb. 546), die er mit seinem Neffen Elia, der mit Lorenzo, Martinos Sohn aus Lugano die herrliche städtische Loggia in Udine gearbeitet hatte, zu Ende führte. Elia ist dann an anderen Arbeiten in Genua beschäftigt, wird aber schließlich nach Città di Castello und Perugia berufen.



Abb. 549. Pace Gaggini, Statue des Francesco Lomellini (Genua, Palazzo di S. Giorgio).

Indessen baut Giovanni, der Sohn des Andrea (tätig zwischen 1460 und 1491) den Palast der Republik, der später dem Andrea Doria geschenkt wird (Abb. 551); Giovanni, Beltrames Sohn, Bissone genannt (gest. nach 1506), führt in Genua die reich ornamentierten und figuralen Portale ein, in denen meist der den Drachen tötende heilige Georg dargestellt ist (so im Palazzo Danovaro, früher Doria, in der Salita di S. Matteo, Abb. 552); dessen Bruder Pace (1450?



Abb. 550. Pace Gaggini, Tür des Palazzo Doria in der Via Chiossone (Genua). (Alinari)

bis 1522?, Abb. 549 und 550) arbeitet auch in der Certosa di Pavia und mit Antonio Della Porta, Tamagnino genannt (s. S. 235), für Frankreich und Spanien, und zwar hauptsächlich für Sevilla, wo man auch Skulpturen des Bernardino Gaggini findet (blühte zwischen 1513 und 1544).

Die Tätigkeit der Familie erweitert sich noch mehr durch die folgenden Mitglieder, die sich mit Glück der Baukunst widmeten. Andrea und Matteo erbauen viele elegante Gebäude, die sich in der Nähe von S. Matteo, delle Vigne und S. Lorenzo erheben, also in den von den Doria, Fieschi, Imperiale, Grimaldi und Spinola bewohnten Zentren. Unter den Gaggini gibt es auch Holzschnitzer (Domenico und Giovanni Battista) und sogar einen Maler (Gian Francesco).

Bei einem so starken Strome von Künstlern, die vom Norden Italiens nach Genua gehen, sieht man auch einige, die im entgegengesetzten Sinne dorthin von Toskana ziehen. Matteo Civitali und Andrea Sansovino schaffen mehrere schöne Statuen für die Kapelle des heiligen Johannes des Täufers im Dome; Giovan Angiolo Montorsoli, der unstäte, seine Arbeiten durch halb Italien verstreuende Mönch, baut in Genua den herrlichen Palazzo Doria a Fassolo (Abb. 553) und schmückt das Innere von S. Matteo aus (Abb. 555), wobei ihm der Bergamaske Gian Battista Castello (1509—1579?) hilft, von dem der Palazzo Imperiali (Abb. 554) stammt und der sich auch, einer Einladung Philipps II. folgend, nach Spanien begab. Nach der berüchtigten Erstürmung Roms erscheint in Genua auch Perin del Vaga, der lebhafte Florentiner Dekorateur. Er vollendet dort im Palazzo Doria a



Abb. 551. Giovanni Gaggini, Palazzo Doria an der Piazza S. Matteo (Genua). (Alinari)

Fassolo sein Hauptwerk, zugleich eine der trefflichsten raffaelesken Dekorationen, die aus Stuckreliefs, Malereien, „Historien“ und Grotesken sich zusammensetzen (Abb. 556). Auch Giovanni Bologna führt für Genua einige nun in der Universität befindliche sehr reizvolle Statuen aus.



Abb. 552. Bissone, Tür des Palazzo Danovaro (Venedig). (Alinari)

Aber unter allen Genua durch ihre Arbeiten schmückenden fremden Künstlern nimmt den ersten Rang Galeazzo Alessi ein. Er bedeutet für Genua das, was Sansovino für Venedig, Palladio für Vicenza, Michelangelo und Bernini für Rom waren. — Geboren im Jahre 1512 in Perugia, empfing er den ersten Unterricht von G. B. Caporali und Giulio Danti. Seine künstlerische Richtung erhielt er aber, seinem eigenen Ausspruche nach, in Rom von Michelangelo. In die Heimat zurückgekehrt, beschäftigte er sich mit verschiedenen Arbeiten in der Rocca Paolina, lieferte die Entwürfe für einige kirchliche Bauten und zieht, sein Glück zu suchen, nach Genua, wo er im Jahre 1549 den Kontrakt für die Erbauung der Kirche, des Spitals und das Kanonikat von S. Maria in Carignano unterschreibt (Abb. 557). Ferner übernimmt er den Bau des großen Molos und entwirft auf dem sichelförmigen Damme einen gewaltigen Portikus, in dessen Mitte sich das starke Stadttor mit drei Bogen nach innen und einem gewaltigen nach außen befindet. Das Stadttor ist von zwei starken Vorbauten flankiert.



Abb. 553. G. A. Montorsoli, Palazzo Doria a Fassolo (Genua). (Alinari)

Man glaubt, daß Alessi schon in Perugia an den Erweiterungsbauten der Stadt teilgenommen habe. Sicher ist, daß er vom Jahre 1551 an in Genua die bauliche Erneuerung Genuas in die Hand nahm, die Strada Nuova, jetzt Via Garibaldi,

systemisierte und regulierte und fast alle sie flankierenden Paläste entwarf. Von den Mailänder Arbeiten Alessis haben wir schon gesprochen (siehe S. 197). Von seinen anderen Reisen nach Bologna, in Umbrien, nach Pavia und von verschiedenen seiner kleineren Werke wollen wir hier schweigen. Für den Eskorial machte er einige Entwürfe, er selbst ging aber nicht nach Spanien. Er blieb in Genua, erbaute die Domkuppel, neue Paläste [Centurione, Sauli (Abb. 559), Cambiaso, Parodi, Spinola, Giorgio Doria, Adorno, Serra usw.] und Villen [Cambiaso in S. Francesco d'Albaro, Scassi (Abb. 558) und Spinola in S. Pier d'Arena]. So war er bis zu seinem Tode tätig und starb am vorletzten Tage des Jahres 1572.



Abb. 554. G. B. Castello, Atrium des Palazzo Imperiali (Genua). (Alinari)

Man kann behaupten, daß der Typus des Genueser Palastes durch ihn am meisten vervollkommnet und festgelegt wurde. Noch einfach unter Montorsoli, der von der Hilfe des Malers den Haupteindruck erwartete, und gewissermaßen eklektisch unter Castello, wird er unter Alessi präzis und definitiv festgelegt. Dieser hatte das richtige Gefühl für Harmonie und Größe und wußte auch unter schwierigen Bedingungen, sie durch gute Anordnung der Teile und künstlerischen Geschmack zu erreichen. Er wußte, je nach den Mitteln oder Orten, nüchtern und gemessen oder prächtig und kühn zu sein. So oft er freie Hand hatte, was Arbeit, Raum, Licht betrifft, das heißt, so oft er seinem Genie freien Lauf lassen konnte, schuf er wahre Meisterwerke. In Genua schuf er, wie schon gesagt, die heterogensten Werke: er arbeitete am Hafen, bestimmte Straßenzüge, erbaute Paläste, Villen, Kirchen, entwarf und beauf-



Abb. 555. Genua, S. Matteo, Innenansicht. (Alinari)

sichtigte Dekorations- und Skulpturarbeiten. — S. Maria in Carignano erreicht trotz Annäherung an den michelangelesken Plan für S. Peter doch einen neuen Effekt durch den Umstand, daß der Grundriß von griechischer Kreuzesform in ein Quadrat eingeschrieben ist und weil die kleineren Kuppeln nicht als Satelliten der größeren Kuppel, sondern wie einfache Kuppellaternen erscheinen. In seinen Palästen erhebt sich öfters gleich über dem Erdgeschoß eine sehr hohe Etage; oft ist zwischen den beiden noch eine niedrigere Etage und zwischen den Etagen ein weit vorragendes Gebälk. Nach oben hin löst sich die Fassade in ein kühnes Gesims und eine Balustrade. Charakteristischer sind die Treppen und die Atrien, zu denen ein genau in der Mitte angebrachtes Haupttor führt. Die weitläufigen Vestibüle mußten die Kleinheit der Höfe wettmachen und den von den engen Straßen aus am besten gesehenen Palastteilen Glanz gewähren. Die Treppen, mit einer Rampe (gewöhnlich zur Linken) oder jene reicheren mit zwei Rampen, nahmen teil an dem architektonischen Ausdrucke des Peristyls und in ihrem bewegten Linienflusse förderten sie glücklich die szenischen Effekte. Außerordentlich waren die Mittel, um die letzteren zu erzielen. Manchesmal einigten sich verschiedene Besitzer dahin, daß die Architekten die verschiedenen Atrien auf der Basis einer gemeinsamen Achse harmonisch verbanden, wodurch die Perspektive ihrer Gebäude wechselseitig gewann.

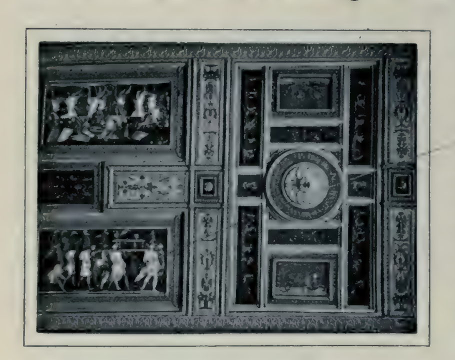


Abb. 556. Perin del Vaga, Detail der Deckenwölbung im Palazzo Doria a Fassolo (Genua). (Alinari)



Abb. 557. G. Alessi, S. Maria in Carignano (Genua). (Alinari)

Gleichzeitig oder fast gleichzeitig mit der Tätigkeit des Alessi

entwickelte sich in Genua die des Rocco Lurago und G. B. Castello, von denen wir schon gesprochen haben. Sie hatten zwar nicht die Wucht des Alessi, übertrafen ihn aber manchesmal an Anmut. Dann arbeitete dort Domenico di Caranca, der schon im Jahre 1530 die beiden großen, das Kreuzschiff von S. Lorenzo abschließenden Altäre entwarf; ferner Rocco Pennone, Schöpfer des ältesten Teiles des Palazzo Ducale und nach der Meinung einiger auch der großartigen Treppe, die danach die erste ihrer Art in Genua wäre (1560). Der Zeit Alessis gehören noch die beiden früheren Brignole-Sale, jetzt nach ihren Farben Palazzo Bianco und Palazzo Rosso genannten Paläste an, aber die Zuweisung an ihn ist nicht einstimmig. Wenig sah Ligurien von den Arbeiten des Savonesen Giovanni Luigi Musante, denn seine Tätigkeit als Ingenieur und Architekt entwickelte sich fast ganz in Spanien, wo er auch starb.



Abb. 558. G. Alessi, Villa Scassi (S. Pier d'Arena). (Noack)

Mit dem Seicento und Settecento sterben die guten Genueser Architekten nicht aus. Antonio Rocca, der auch Maler war, hinterließ in der kleinen Kirche S. Torpeto einen herrlichen Beweis seiner Anmut, während Bartolomeo Bianco aus Como von Alessi, wenn auch nicht dessen Ruhe, so doch seine Größe hatte. Er blieb dem traditionellen Typus treu, wußte ihn aber mit neuen Details zu beleben. Man sehe den Palazzo dell' Università (1628, Abb. 560), den Palazzo Balbi-Senarega, der im 18. Jahrhundert von Pier Antonio Corradi vergrößert wurde, dann den Palazzo Durazzo Pallavicino, in dem jener Andrea Tagliafico, der auch das Innere des Palazzo Serra



Abb. 559. G. Alessi, Palazzo Sauli (Genua). (Alinari)

umbaute, das herrliche Treppenhaus konstruierte. Gregorio Petondi erbaute den Palazzo Balbi, besiegte mit Leichtigkeit die Terrainschwierigkeiten und errichtete ein szenisch sehr effektvolles Atrium, in dem die umbiegende Treppe wie eine Brücke hinaufführt (Abb. 561).

Die letzte architektonische, und konstruktive Genueser Großtat des 18. Jahrhunderts war die Fassade des Palazzo Ducale (Abb. 562), die Simone Cantone (1736—1818) im Jahre 1778 begann.



Abb. 560. Genua, Atrium der Universität. (Brogi)



Abb. 561. Gr. Petondi, Vestibül und Treppe des Palazzo Balbi (Genua). (Alinari)

Literatur zu Kapitel XVIII

F. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno. — G. B. Passeri, Vite di pittori, scultori, architetti. — L. Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. — G. P. Bellori, Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni. — G. Baglione, Vite dei pittori, scultori, architetti ed intagliatori del pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino ad Urbano VIII nel 1642. — Cicognara, Storia della scultura, III. — Venturi, Storia dell' Arte italiana. — F. Alizeri, Guida illustrativa per la città di Genova. Genova 1876. — G. Ratti, Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura e architettura. Genova 1780. — Descrizione di Genova e del Genovesato. Genova 1846. — G. Cappi, Genova e le due Riviere. Milano 1892. — François Girard, Gênes, ses environs et les deux Rivières. Monaco 1894. — W. Suida, Genua. Leipzig 1906. — Saggio bibliografico sulla Liguria. Torino 1899. — G. Razzi, Descrizione delle pitture, sculture e architetture che trovansi in alcune città delle due Riviere dello Stato ligure. Genova 1780. — D. Bartolotti, Viaggio nella Liguria marittima. Torino 1834. — G. Cappi, La Cornice. Sanremo 1877; Da Mentone a Genova. Milano 1888. — C. B. Black, The Riviera. London 1891. — Elenco provvisorio dei monumenti nazionali, regionali e locali delle provincie di Genova e di Portomaurizio. Torino 1896. — C. Reynaudi, Guida della Liguria. Torino 1897—1900. — S. Varni, Appunti artistici sopra Levanto. Genova 1870. — B. Fossati, Taggia. Natura ed Arte, VI. Milano 1897. —

Brunengo, Dissertazione sulla città di Savona. — G. V. Verzellino, Delle memorie particolari di Savona. Savona 1891. — C. Aru, Notizie sulla Versilia. L'Arte, IX, fasc. VI. — V. Podestà, Memorie storiche di Sestri Levante. L'Isola. — S. Varni, Elenco dei documenti artistici: I. Documenti riguardanti le arti della pittura, scultura, architettura ed oreficeria in Genova. II. Documenti riguardanti varie opere d'arte eseguite nel Duomo di Genova. Genova 1861. — F. Alizeri, Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell' Accademia. Genova 1864—1869. — F. Alizeri, Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al sec. XVI. Genova 1870—1883. — R. Soprani, Vite dei pittori, scultori ed architetti genovesi. Genova 1768. — M. Staglieno, Appunti e documenti sopra diversi artisti poco o nulla conosciuti che operarono in Genova nel secolo XV. Genova 1870. — L. A. Cervetto, I Gaggini da Bissone. Milano 1903. — L. Filippini, Elia Gaggini. Arte, 1908, 26. — C. Aru, Gli scultori della Versilia. Boll. d'Arte, 1908, VIII und XI. — P. Toesca, Lo scultore del monumento di Francesco Spinola. Scritti di Storia, Filologia ed Arte. Napoli 1908. — C. Cimati, Gli artisti pontremolesi dal sec. XV al XIX. Arch. stor. per le Provincie parmensi, 1895. — S. Varni, Delle opere di Nicolò da Corte e Guglielmo della Porta. Atti della Società ligure di Storia Patria, IV. — C. Cesari, Genova e alcuni portali del 400. Milano 1908. — G. Poggi, Genova, Palazzo Bianco, Museo di Storia e d'Arte. Genova 1908. — F. Genala, Il palazzo di S. Giorgio in Genova. Firenze 1889. — A. Merli e T. Belgrano, Il palazzo del principe Doria a Fassolo in Genova. Genova 1874. — E. Mella, Battisteri di Agrate, Conturbia e di Albenga. Atti della Soc. di Arch. e Belle Arti per la prov. di Torino, IV, 1883. — P. Castellini, La basilica dei Fieschi a S. Salvatore di Lavagna. Genova 1902. — Podestà, Arte antica nel duomo di Sarzana. Genova 1904. — Neri, La cattedrale di Sarzana. Sarzana 1900. — T. Torteroli, Monumenti di pittura, scultura e architettura di Savona. Savona 1848. — A. Merli e L. T. Belgrano, Il palazzo del Principe d'Oria a Fassolo. Genova 1874.



Abb. 562. Genua, Palazzo Ducale. (Alinari)



Abb. 563. D. Piola, Deckengemälde der Sala d'Autunno (Genua, Galerie Brignole-Sale). (Noack)

KAPITEL XIX

Die ligurische Malerei — Die Genueser Schulen

Bisher sahen wir, daß Genua mit wenigen Ausnahmen weder Bildhauer noch Architekten produzierte, und daß seine Skulptur wie Architektur, wiewohl sie Hand in Hand gingen und sogar spezielle, technischen und lokalen Bedürfnissen entspringende Typen schufen, fast ausschließlich Arbeit von Fremden war. Nicht dasselbe kann man von der Malerei sagen, denn es gab verschiedene echt genuesische Maler und, was noch mehr gilt, eine richtige Genueser Schule, wiewohl sie, im Vergleiche mit anderen, sich nur beschränkt und spät entwickelte.

Es sei Anderen überlassen, die ersten zerstreuten, seltenen und nicht zusammenhängenden Nachrichten über die vom 12. bis 14. Jahrhundert in Ligurien und speziell in Genua und Savona ausgeführten Bilder zu sammeln. Nach den beiden letzteren Städten kamen meist toskanische Maler. Bemerkenswert ist, daß mit dem 15. Jahrhundert, infolge der kaufmännischen Verbindungen in Genua die Tendenz aufkommt, die ausländische Malerei, welche unter niederländischem Einfluß in Spanien, Deutschland, Frankreich und in Italien besonders vom Rheine her sich verbreitete, zu fördern. Unzählig sind die Bilder und besonders niederländische, manche von ihnen sicher wertvolle, sah man in früheren Jahren in Genua. Wiewohl degenerierte Epigonen der einstigen Käufer viele dieser Bilder nicht schnell genug verschachern konnten, sind trotzdem heute noch einige übrig geblieben.

Aus den genannten Gründen siedelten sich einige fremde Künstler in Ligurien an. Wir erwähnen hier Alexander von Brügge und

Justus von Ravensburg, von dem eine Verkündigung (Abb. 564) im Kreuzgang von S. Maria di Castello aufbewahrt wird, in dessen Wölbungen auch Corrado d'Alemagna Sibyllen und Propheten al fresco malte (Abb. 565).



Abb. 564. Justus von Ravensburg, Verkündigung (Genua, Kreuzgang von S. Maria di Castello). (Alinari)

Corrado d'Alemagna arbeitete zumeist in Taggia, einem lieblichen kleinen Orte zwischen San Remo und Porto Maurizio. Dort und unter ihm wurden zur Kunst herangebildet Domenico Emanuele Macario und Lodovico Brea, so daß von Einigen Taggia als Geburtsort der genuesischen Malerei angesehen wird. Andere halten Justus für den Begründer. Wieder andere glauben, daß auf die von den Niederlanden beeinflußten ligurischen Maler auch die katalonischen Künstler Eindruck machten, die, wie Bartolomeo Rubeus in Flandern Technik und Stil lernten und nach Italien zu den verschiedenen Küstenstrichen, wie Sizilien, Neapel und Ligurien, brachten. Von Ligurien aus drangen sie in Monferrato ein. So findet sich in der Tat ein von Rubeus signiertes Triptychon in der Kathedrale von Acqui.

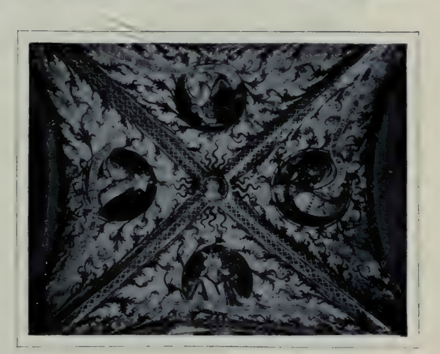


Abb. 565. Corrado d'Alemagna, Deckengemälde im Kreuzgang von S.Maria di Castello (Genua). (Alinari)

Die Kunstkritik hat für die Anfänge der ligurischen Malerei noch viel zu tun. Wird sie aber je die verschiedenen Quellen, aus denen jene die erste Nahrung sog, feststellen können? Außer Frage steht, daß Taggia lange und gerne von den Malern besucht wurde. Noch heute sind dort viel mehr Bilder als, mit Ausnahme Genuas, in irgend einem anderen ligurischen Orte. So einige wertvolle Tafelbilder des Brea und seiner Schule, ein dem Corrado zugeschriebenes



Abb. 566. Lodovico Brea, Kreuzigung (Genua, Palazzo Bianco). (Brogi)

Diptychon, ein Polyptychon in der Art des Canavesio, ein Altarbild des Macario und ein anderes des Raffaello de' Rossi.

Andererseits strömten, während die Beziehungen zu toskanischen Malern sicher nicht aufhörten, nach Ligurien auch Maler von Piemont. So gilt dies von dem schon genannten Mazone, dessen Vater Jacopo, Galeotto Nebea (tätig 1497—1518), Luca Baudo von Novara (s. S. 254) und auch aus der Lombardei kamen, besonders nachdem die Republik die Protektion des Filippo Maria Visconti erlangt hatte, Maler wie Montorfano, Carlo Braccesco, auch Carlo del Mantegna genannt, Lorenzo de' Fazoli, Donato Bardo aus Pavia (Abb. 567) und vor allen diesen der tüchtige, nach 1478 mehrmals in Genua, Rivarolo und Savona beschäftigte Foppa.



Abb. 567. Donato Bardo, Kreuzigung (Savona, Gemäldesamml.). (Alinari)

Konnten die dortigen Maler sich dem von den Bildern Foppas ausgehenden süßen Zauber entziehen? Sollte der ihm von Brea beim Triptychon von Savona (1490) geleistete Beistand ohne Folgen bleiben?

Der in Pigna an der westlichen Riviera geborene Macario war Dominikaner und dem Kloster S. Maria della Misericordia in Taggia zugeteilt. Er lebte und arbeitete über das Jahr 1522 hinaus. Als Künstler gehört er aber ins Quattrocento.

In Nizza blühte eine bedeutende Künstlerschar, zu der Giacomo Duranti (im Jahr 1454 vollendete er auf der kleinen Insel Lérins in der Provence ein Altarbild), Giovanni Miralieti und die berühmte Familie Brea zählten. Der letzteren gehören Lodovico (1458?—1519, Abb. 566), sein Sohn Antonio (tätig 1504—1545) und Francesco (tätig 1530—1562, Abb. 568), dessen Sohn oder Enkel, an. Unter allen Künstlern Nizzas erreichte Lodovico einen ansehnlichen Rang durch größeren Adel der Gestalten, Gefühl und frisches Kolorit. Es folgen Teramo Piaggia (Abb. 569) von Zoagli und Antonio Semini (1525 bis 1591, Abb. 570), der erstere schüchtern in der Tradition bleibend, der andere ewig wechselnd unter dem Einfluß des



Abb. 568. Francesco Brea, Papst Fabian.

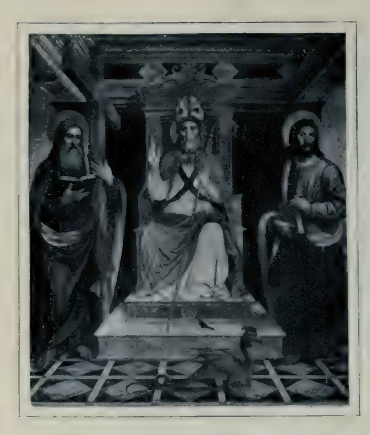


Abb. 569. Teramo Piaggia,
Die Heiligen Sirus, Antonius u. Bartholomäus
(Nervi, Pfarrkirche). (Brogi)

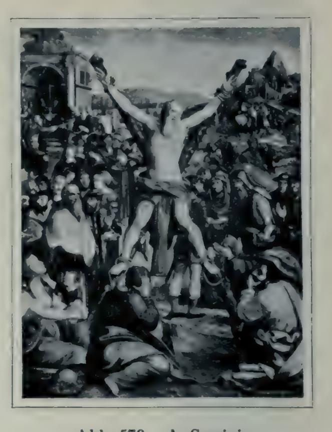


Abb. 570. A. Semini,
Märtyrertod des h. Andreas
(Genua, S. Ambrogio). (Alinari)

Pavesen Pier Francesco Sacchi und vor allem des Perin del Vaga, der mit seiner Lebhaftigkeit alle bezauberte und Giovanni Cambiaso (1495—1550?), Pantaleo und Lazzaro Calvi (geb. 1502 wurde er über 100 Jahre alt), Ottavio und Andrea Semini, den guten Koloristen Lazzaro Tavarone (1556—1641, Abb. 571) und von anderen abgesehen Luca Cambiaso (1527 bis 1585, Abb. 572) nach sich zog. Der letztere, der größte der Genueser Maler, ein frühreifes Talent, malte schon mit fünfzehn Jahren, entwarf und führte so schnell aus, daß man ihn für „ambidexter" hielt.



Abb. 571. Lazzaro Tavarone,
Christoph Columbus vor dem spanischen Königspaar
(Genua, Palazzo Belimbau, früher De Ferrari).

Auch die Lehren des Alessi und seines Freundes G. B. Castello ließ er begeistert für seine Kunst auf sich einwirken. Castello war Architekt (s. S. 283 und 287) und ein geschmackvoller, vornehmer Maler (Abb. 573) und malte wie Luca im Eskorial. Voll Begierde, alles kennen zu lernen und zu versuchen, begab sich Cambiaso in

vorgerückten Jahren nach Florenz, Rom und anderen Orten, um die gefeiertesten Werke der Heroen der Renaissance zu sehen und zu studieren. Auch seine schnell und kühn entworfenen Skizzen, die sich in großer Anzahl in allen Sammlungen finden, wurden gelobt. Uns aber will dünken, daß in ihnen die Manier, ja der Mißbrauch eckig winkliger Züge und berechneter Verkürzungen über die Spontaneität und Wahrheit hinausgeht. Hingegen erreichte er in einigen Bildern eine bedeutende künstlerische Höhe durch großzügige Komposition, einen guten Gebrauch des Helldunkels und einen für seine Zeit ganz außergewöhnlichen Adel seiner Figuren. Man hat viel sein im Eskorial gemaltes Paradies gelobt, aber die moderne Kritik bemerkt darin eine Ungleichmäßigkeit und sogar Schwäche, die gut zu seinem damaligen Seelenzustande paßt. Denn gerade damals hatte er alle Hoffnung verloren, ein rasend geliebtes Weib zu heiraten und so fühlte er ein Hinsiechen, ein Verlöschen seiner Energie und seiner Lebenslust.



Abb. 572. L. Cambiaso, Darbringung im Tempel (Genua, S. Lorenzo). (Noack)

Wie kann man all die vielen Künstler erwähnen, die in jenen Tagen Genua wie alle anderen großen Städte Italiens bevölkerten? Der aus Pavia stammende Valerio Corte (1520 bis 1580) bringt von Venedig Tizians Art und sein Sohn Cesare (1550—1613) wandelt in Cambiasos vornehmen Bahnen guten Kolorits, dann ist da Bernardo Castello (1557—1644), der sich mehr an die Bergamasken hält und, viel von den berühmtesten zeitgenössischen Poeten gelobt, zu schnell und flüchtig arbeitet. Er ist aber nicht ohne Anmut, noch ohne



Abb. 573. G. B. Castello, Deckengewölbe im Palazzo Cataldi (Genua). (Noack)

glückliche Erfindungsgabe, wie er in seinen Illustrationen zur „Gerusalemme liberata“ zeigt, die selbst Tasso sehr gefielen. Man lobt ihn besonders als vortrefflichen Lehrer. Aus seiner Schule gehen in der Tat seine Söhne, der Miniaturist Giovanni Maria und Valerio hervor, dann Giovanni Andrea de' Ferrari und Simon Barabino, der im Gefängnis starb, weil er sich mehr Gewinn vom Handel als von der Malerei versprach.



Abb. 574. Orazio Lomi, Verkündigung (Turin, Gemäldesammlung). (Alinari)

Aber diese Schule und die Genueser Kunst überhaupt wären damals zugrunde gegangen, wenn nicht eine neue Welle wohltätiger fremder Einflüsse ihr rechtzeitig zu Hilfe gekommen wäre. Von allen Seiten strömen nun tüchtige Künstler zur reichen, stolzen Königin Liguriens. Schon Federico Barocci aus Urbino hatte dort im Jahre 1595 eine meisterhafte Kreuzigung geschaffen, die der Doge Matteo Senarega bei ihm bestellt hatte. Dann finden wir dort die Sofonisba Anguissola aus Cremona (s. S. 226), welche die Kunstgenossen zu heiteren Gelagen versammelte und Agostino Buonamici, Tassi genannt, der ein begabter Landschafter, aber ein verderbter Charakter war. Die meisten Italiener aber kamen aus Toskana: von Siena Ventura Salimbeni, Ottavio Ghissoni und Pietro Sorri aus S. Gusmè (Castelnuovo Berardenga), Nachahmer des Andrea del Sarto; aus Pisa Cristoforo Roncalli, nach seinem Geburtsorte Pomarance genannt, ferner der Florentiner Simone Balli, ein geschmackvoller Nachahmer desselben Andrea, sein Lehrer Aurelio Lomi und dessen Bruder Orazio, Gentileschi genannt (Abb. 574), der so originell in der Komposition und elegant in der Malerei war, daß er auch in Frankreich, England und Spanien viel begehrt wurde.



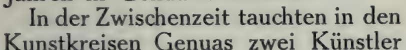
Abb. 575. G. B. Paggi, Madonna und Heilige (Florenz, Museum von S. Marco). (Perazzo)

Außerdem hatte auch der Genuese Gian Battista Paggi (1554 bis 1627, Abb. 575) von den Florentinern wichtige



Abb. 576. G. Benso, Fresko (Genua, Annunziata del Vastato). (Noack)

Lehren und vor allem eine gute Zeichnung übernommen. Er war ein gebildeter, vielseitiger Mann, den sein Vater in den heterogensten Künsten hatte unterrichten lassen: in der Malerei, Skulptur, Musik, Fechtkunst, im Reiten. Im Malen war sein erster Lehrer Luca Cambiaso; später wurde er, da er einen ihn lange brüskierenden Mitbürger getötet hatte, aus Genua exiliert und landete nach Irrfahrten in Florenz. Dort kam er beim Hofe in Gunst und wurde Gian Bolognas Freund, dort vollendete er wichtige Arbeiten in S. Maria Novella, für das Kloster degli Angioli, die Annunziata usw. und blieb zwanzig Jahre, bis er im Jahre 1599 nach Ligurien zurückkehren konnte, wo er sich erst in Savona und nach einigen Jahren in Genua niederließ.



In der Zwischenzeit tauchten in den Kunstkreisen Genuas zwei Künstler auf, die zu groß waren, als daß sie nicht einen außerordentlichen Einfluß ausgeübt hätten: Peter Paul Rubens und Anton van Dyck. Ersterer begab sich dorthin im Sommer 1608, führte lebensvolle Porträts, Genre- und Heiligenbilder aus und zeichnete verschiedene Paläste, die er dann später in Flandern publizierte; der andere kam im Herbst 1621 nach Genua, kehrte später wieder dorthin zurück und malte an fünfzig Bilder, unter ihnen eine Fülle herrlicher Porträts, die Wunderwerke an Schönheit der Gestalten, Ausführung und innerem Leben sind. Sie waren aber nicht die einzigen niederländischen Maler, die für kurze oder längere Zeit dort weilten. Verschiedene Schüler von Rubens, Jordaens, David Teniers des Älteren und von Franz Snyders eilten infolge der kaufmännischen Beziehungen hin, von dem Rufe der nach Kunst und Glanz gierigen reichen Genuesen angezogen. Einige ließen sich sogar dort



Abb. 577. D. Fiasella, Märtyrertod der h. Ursula (Genua, S. Anna). (Noack)

fest nieder. — Man malte damals im Überflusse mehr als Heiligenbilder Dekorationen für Gemächer, Genrebilder, Schlachten, Tierdarstellungen, Landschaften und Porträts. In solchen Bildern zeichneten sich Lucas und Cornelius de Wael, Giovanni Roos (Rosa), Vincenzo Malò, Giacomo Legi und verschiedene andere aus. Die große Tätigkeit der Niederländer (zu denen sich auch einige Franzosen, wie Simon Vouet, und manch Deutscher, wie Gottfried Wals, gesellte) dauerte in Genua wenig mehr als zwanzig Jahre, sie war vielleicht zeitlich kürzer als in anderen Teilen Italiens, wie Parma, Florenz und vor allem in Rom, aber intensiver und wirkungsvoller. Die Erklärung hierfür mag darin liegen, daß in Genua keine auf blühenden lokalen Schulen und alten Traditionen beruhenden Schwierigkeiten bestanden.



Abb. 578. Valerio Castello, Der Raub der Sabinerinnen (Florenz, Uffizien). (Perazzo)

Übrigens begaben sich auch die Genuesen damals nach Florenz, Rom und nach Art der Bolognesen hauptsächlich nach Parma, wo Correggios Meisterwerke glänzten. Aber in die Heimat zurückgekehrt, zog sie schließlich doch die niederländische Lebhaftigkeit in ihren Kreis. Derselbe in der herben Zeichnung der Florentiner erzogene Paggi bevorzugte schließlich Rubens, van Dyck und andere, jubelte ihnen zu, wurde ihr Freund und gab so durch sein eigenes Beispiel seinen Schülern und Nachahmern die Richtung an. Diese bildeten so eine zwischen der gesetzten abgeklärten Malerei der Cinquecentisten und der zeitlich folgenden naturalistischen Malerei in der Mitte stehende Schule. Dieser gehören an Sinibaldo Scorza von Voltaggio (1589—1631), der nach holländischer Art in feiner



Abb. 579. Gr. de' Ferrari, Deckengemälde in der Sala di Primavera (Genua, Galerie Brignole-Sale). (Noack)

miniaturartiger Ausführung Landschaften, Vögel und Insekten malt; Giovanni Battista Capellino (1580—1651), der von einer gewissen gefühlvollen Farbenanmut zur dunklen Palette der Naturalisten überging, ohne ihre Kraft zu erreichen; Castellino Castello (1579—1649), dessen Porträts selbst einem van Dyck gefielen; Giulio Benso (1601—1668), der von der Figurenmalerei sich zur Architektur- und Perspektivenmalerei wandte und darin Vortreffliches leistete, wie sein Fresko in der Annunziata del Vastato (Abb. 576) beweist. Sein großer Rivale in der Architekturmalerei Andrea Ansaldo (1584—1638) malte eine Kuppel aus, worin er seine Abhängigkeit von Cambiaso zeigt, in den Farben aber von Rubens beeinflußt ist. Dann ist noch Domenico Fiasella, nach seinem Geburtsort Sarzana genannt (1589—1669), zu erwähnen, ein poesievoller ruhiger Geist (Abb. 577), schnell im Entwerfen und Ausführen, aber auch im Nachahmen, so daß man in seinen vielen Bildern die Spuren des Andrea del Sarto, Puligo, Raffael, Rubens und der Carracci leicht wiederfindet. Um ihn scharten sich der ebenfalls aus Sarzana stammende G. B. Casone, Giovanni Paolo Oderico (1613—1657), ein sorgfältiger Porträtist, Francesco Capurro, der später in Modena malte und von der Art des Fiasella zu der des Ribera überging, Luca Saltarello, der ruhige Kompositionen und sanftes Kolorit liebte und in jungen Jahren in Rom starb, wo er die Antike studierte, und Francesco Merano (1619?—1657), ein in holländischer Manier malender Porträtist. Von Fiasella ging auch Gregorio de' Ferrari (1644—1726, Abb. 579) aus, später aber übertrieb er die Manier Piolas und schwärmte für Correggio, dem er nicht immer die besten Seiten absah, so daß er oft unklar und konfus wird. Er steht ganz im Gegensatze zu Valerio Castello (1625—1659,



Abb. 580. Pellegro Piola, Die Madonna der Goldschmiede (Genua). (Noack)



Abb. 581. G. A. Carlone, Deckengemälde in der Galerie Brignole-Sale (Genua). (Noack)

Abb. 578), dem Sohne Bernardos. Dieser sagte sich ebenso von Fiasella los und wußte in Correggio, Procaccini und van Dyck die Farben zu finden, mit denen er seine eigenen, in den lebhaften Fresken von S. Marta in Genua deutlichen Qualitäten noch zu steigern wußte.



Abb. 582. Paolo Girolamo Piola, Das Gastmahl in Emmaus (Genua, Palazzo Bianco).

Von Capellino gingen die Piola aus: Pellegro (1617 bis 1640, Abb. 580), dessen gewaltsamer, im Alter von nur dreiundzwanzig Jahren erfolgter Tod ihn nicht alle seine vortrefflichen Eigenschaften entwickeln ließ. Seine wenigen Bilder haben manches von Andrea del Sarto und sind voll Geschmack und Genauigkeit. Domenico Piola (1628—1703, Abb. 563) ist bedeutend in der Auffassung und voll Anmut, aber kleinlich in der Komposition und zu sehr bemüht, Lichteffekte zu erzielen und minderwertige Details anzubringen. Er hatte drei Söhne (Paolo Girolamo, Abb. 582, Antonio und Giovanni Battista) und einen Enkel (Domenico der Jüngere), die alle Maler waren, von denen aber nur Paolo sich auszeichnete, wie später hervorgehoben werden soll.



Abb. 583. Bernardo Strozzi, Christus und die Pharisäer (Florenz, Uffizien). (Perazzo)

Größere Künstler kamen aus der Schule des Pietro Sorri (1556—1622), der, wie gesagt, aus Toskana kam und ein ungleichmäßiger, zwischen Passignano, den Venezianern und Bolognesen hin und her schwankender, aber guter Maler war. Er unterrichtete Giovanni Andrea Carlone (1591?—1630, Abb. 581), einen vortrefflichen Dekorateur, der später seinem Bruder Giovanni Battista gleich demselben Passignano, dem Schwiegervater und Lehrer des Sorri folgte. Über Giovanni schreibt Lanzi sehr geschmackvoll, daß er sehr

begabt war, „in der Erzählung breiter als alle anderen, genau und anmutig in der Zeichnung, durchdringend und voll Verständnis im Ausdruck und vor allem ein sehr seltenes Kolorit in seinen Fresken“ hatte. Er lobt mit Recht seinen Stil, seine Kraft, Klarheit und Heiterkeit, „mit der er den Betrachter überrascht und sich dessen Augen nähernd jede Entfernung überwindet“.



Abb. 584. B. Strozzi, Bettler (Rom, Galleria Nazionale). (Anderson)

Der im hohen Alter verstorbene Giovanni Battista (1595?—1680) stand ihm nicht nach. Er arbeitete mit ihm in der Annunziata del Vastato, der schönen dreischiffigen, von Gian Giacomo Della Porta 1587 restaurierten Kirche und fertigte dort eine der größten malerischen Dekorationen des Seicento an. Sie ist in der Komposition reich, in den Figuren, im Lichte und Farben sehr bewegt und abwechslungsvoll. Ebenso überraschend sind die gleichfalls sehr fleißigen und scharfsinnigen von den zwei Brüdern (speziell von Giovanni Andrea) geschaffenen Bilder in Kirchen, Palästen, Privathäusern von Genua und anderen Orten Liguriens und selbst von Mailand, wo sie in der Wölbung von S. Antonio Abate eine wirkungsvolle Kreuzerhöhung malten.



Abb. 585. G. Andrea de' Ferrari, Die Trunkenheit Noahs (Parma, Galerie). (Anderson)

Der andere große Schüler Sorris war Bernardo Strozzi (1581—1644, Abb. 583), auch il Cappuccino Genovese und noch öfters il Prete Genovese genannt; er blieb ihm aber nur kurze Zeit treu und änderte, nachdem er einige Proben des kühnen Realismus des Michelangelo da Caravaggio gesehen hatte, ganz seine Bahn. Viele seiner lebenswahren Porträts und Genrebilder (unter ihnen der „Bettler“ in der römischen Nationalgalerie, voll von Wirkung und in der Ausführung ans Höchste

streifend, Abb. 584) sind durch die Welt verbreitet und haben seinen Ruf als eines sehr kräftigen, manchesmal aber rohen und vulgären Künstlers begründet. Als Freskodekorateur kann man ihn nur in seiner Heimat und zwar in einigen Palästen und Kirchen studieren, wo er mit neuen Motiven des Ensembles und kräftiger Harmonie des Kolorits malte. Müde des Kapuzinerlebens versuchte er das Kloster zu verlassen und Säkulargeistlicher zu werden. Aber die höhere Geistlichkeit bekam ihn, nachdem sie eine Zeitlang ruhig zugesehen hatte, wieder in ihre Gewalt und sperrte ihn für einige Monate ins Gefängnis. Er entfloh und flüchtete nach Venedig, wo er starb, sehr betrauert von seinen Verehrern und den im fernen Genua zurückgebliebenen Schülern (s. S. 97).



Abb. 586. Baciccia, Oberer Teil der Kuppel von S. Agnese in Piazza Navona (Rom).

Unter diesen erwähnen wir Giovanni Andrea de' Ferrari (1598 bis 1669), ein phantasievoller, kräftiger, aber im Kolorit öfters unklarer Maler (Abb. 585), Giovanni Bernardo Carbone (1614—1683), der von van Dyck ausgeht und seinen Porträts Charakter und Ausdruck gibt (Abb. 588), Clemente Bocciardo, Clementone genannt (1620 bis 1658), der nach Toskana ging und viel in Pisa arbeitete, wo er starb, Antonio Travi, genannt il Sordo, aus Sestri (1613—1668), ein guter Landschafter, und Giovanni Francesco Cassana (1611 bis 1690), der drei Söhne und eine Tochter zur Kunst erzog.

Wer Giovanni Benedetto Castiglione, Grechetto genannt (1616—1670, Abb. 589), unter die Schüler Paggis gezählt hatte, bedachte nicht, daß der erstere bei Paggis Tode nur elf Jahre zählte! Er muß aber wie Ambrogio Samengo in die Schule des Giovanni Andrea de' Ferrari gegangen sein, von dem er die rötlichen Töne lernte. Durch das Studium der Bilder Bassanos erhielt er größere Einheitlichkeit und durch den wohltätigen Einfluß des van Dyck mehr Anmut. Ein sehr lebhafter, üppiger Künstler liebte er Hirtenszenen und ebenso historische wie biblische Stoffe, in denen er Tiere malen konnte. Große Erfolge erzielte er auch in Florenz, Rom, Venedig und Mantua. Später wurden seine Bilder vernachlässigt, ja sogar mit denen seines sehr mittelmäßigen Sohnes Francesco verwechselt und sein Ruf welkte dahin, der jetzt durch seine herrlichen Kupferstiche wieder ersteht.

Andere arbeiteten in anderen Manieren, gehörten aber auch nicht zu den viel genannten. Orazio de' Ferrari und Gioachino Assereto (1600—1649) stammten künstlerisch von Ansaldo und Ribera ab; von den vielen Borzoni folgte Francesco dem Claude Lorrain, Luciano (1590—1645) hielt sich an Fiasella und Corte, ahmte aber in den Porträts die Holländer nach; seine Söhne Giovanni Battista und Carlo, beide an der Pest im Jahre 1657 gestorben, hielten sich an ihn, wie auch G. B. Mainero, G. B. Monti und Silvestro Chiesa, die alle an jener Seuche zugrunde gingen. Der Maler Raffaele Soprani sorgte für seinen Ruhm mehr durch seine Biographien der Genueser Maler als durch seinen Pinsel.



Abb. 587. Baciccia, Klemens IX. (Rom, Accademia di S.Luca). (Anderson)

Die damals schrecklich wütende Genueser Pest ist auch in Rücksicht auf Kunst und Künstler nur mit der Plünderung Roms (1527) zu vergleichen. Wer heil davonkam, sah alles voll Öde, Trauer und Niedergeschlagenheit, verließ die Heimat und suchte anderswo Trost und Arbeit. Unter diesen war Giovanni Battista Gaulli, Baciccia genannt (1639—1709), dessen Tätigkeit sich ganz vortrefflich in Rom entwickelte, wohin, von dem Rufe des Pietro Berrettini von Cortona und des Carlo Maratta angezogen, verschiedene ligurische Künstler eilten. Giovanni Maria Bottalla (1613—1644) und G. B. Langetti (1635—1676) lernten bei Berrettini. Hingegen wandten sich Maratta zu: Giovanni Stefano Robatto aus Savona (1649—1733), Giovanni Raffaello Badaracco (1648—1726), Andrea Carlone, der mit leichter Hand auch in Umbrien arbeitete und in Perugia 1697 starb, Paolo Girolamo Piolà (1666—1724, Abb. 582), ein gebildetes und philosophisches Talent, schließlich Domenico Parodi (1668—1740), der im großen



Abb. 588. G. B. Carbone, Porträt (Rom, Galleria Nazionale). (Anderson)

Saale des Palazzo Negroni in den allegorischen und mythologischen Sujets realistische Porträts anbrachte und Güte der Zeichnung mit Farbenfrische zu wahren Meisterwerken verband.



Abb. 589. G. B. Castiglione, Junge Frau mit Kind (Neapel, Museo Nazionale). (Brogi)

Wir müssen aber zu Baciccia zurückkehren, der in einigen seiner Bilder sich entschieden als der tüchtigste der in Rom ausgebildeten Genueser Künstler erweist. Er lebte in Rom und führte dort sehr große Fresken aus, während er in Genua nur seine Jugend verbrachte und in den Elementen des Zeichnens unterrichtet wurde. Mit achtzehn Jahren fand er eine günstige Gelegenheit zur Seereise nach Civitavecchia und ging von dort nach Rom. Dort verdingte er sich bei einem französischen Maler, der ihn seine Arbeiten kopieren ließ. Sein Glückstern ging an dem Tage auf, da ihn der große Alles beherrschende Künstler des damaligen Rom, Lorenzo Bernini in seinen Schutz nahm. Er malte zuerst verschiedene Porträts und Bildchen seiner eigenen Erfindung; dann Altarbilder, hierauf Kuppel und Gewölbedekorationen (Abb. 586). Sein in jeder Hinsicht größtes Bild ist das an der Decke der Gesùkirche, an dem er fünfzehn Jahre arbeitete. Dort malte er den „Triumph des Namens Jesu“ mit einer Menge von Engeln und Heiligen, die sich alle im fröhlichen Lichte und heiterer Farbe auf den goldumsäumten Wolken voll Leidenschaft bewegen und die zwischen die Architektur, auf die sie leichte flüchtige Schatten werfen, hingehaucht sind. Fehler in der Zeichnung und der Verkürzung zu suchen, setzt eher die Kritik als den Maler herunter. Gewiß ist Baciccia kein Correggio, aber kein römisches Bild dieses Genres und dieser



Abb. 590. A. Magnasco, Wald mit betenden Eremiten (Florenz, Uffizien). (Perazzo)

Zeit ist lebhafter und gefälliger. Sein später an der Decke der Apostelkirche gemalter „Triumph des Franziskanerordens“ steht dem früheren Fresko sehr nach. Man sieht, daß Baciccia mit den Jahren auch künstlerisch nachließ, vielleicht aus Schmerz über den Selbstmord eines Sohnes und über den Tod seines glücklichen Ratgebers Bernini. Dieses Urteil darf man aber nicht übertreiben, denn er führte auch im Alter sehr gute Arbeiten aus. Auch als Porträtmaler wurde er mit Recht bewundert. Das in Velasquez' Manier ausgeführte Porträt von Klemens IX. ist mit einer ungemein charakteristischen sicheren Meisterschaft, mit so viel Formgefühl durchgeführt, daß es nur wenig hinter den Bildnissen des großen Spaniers zurückbleibt (Abb. 587).



Abb. 591. G. B. Parodi, Fresko (Deckenwölbung von S. Pietro in Vincoli, Rom).

Nach diesem großen Maler können wir nun schneller vorwärtsschreiten. Parodi unterrichtete seinen Bruder Gian Battista (1674–1730, Abb. 591), dessen Sohn Pellegro, der als Porträtist in Spanien starb, und Angiolo Rossi, einen naiven, witzigen Geist.

Andere sogen neue Elemente aus den Schulen von Rom und Parma, wie der Abate Lorenzo de' Ferrari (1680—1744), eine zarte, für Correggio und Rigaud schwärmende Natur, Bartolomeo Guidobuono, Prete di Savona genannt (1654 bis 1709), sein Bruder Domenico (1670 1746) und Gian Battista Draghi (1657—1712), der in Piacenza starb, nachdem er in der Art der Maler von Parma und Bologna gemalt hatte. Bologna lieferte im 17. und 18. Jahrhundert eine Reihe ausgezeichneter Dekorationsmaler nach Genua, wie Colonna, Mitelli, Sighizzi, Mauro Aldovrandini (1649—1680), Giacomo Boni (1688 bis 1776), und die Brüder Enrico und Angelo Hafner. Der Letztgenannte zog Giovanni Battista Revello, Mustacchi genannt (1672—1732), und den fruchtbaren phantasievollen Szenographen Francesco Costa (1672—1740) in seine Kreise.

Giuseppe Palmieri (1674—1740) ging von Castiglione aus und liebte es Tiere zu malen. Seine Farben sind gut und effektvoll, aber seine Zeichnung schlecht. So zeigten Castigliones Einfluß auch der jähzornige Maler stürmischer Bacchanalien Pier Paolo Raggi (1646?—1724) und der Mailänder Carlo Antonio Tavella,

Solfarolo genannt (1668—1738), der in der Heimat bei Tempesta lernte, später aber in Genua blühte.

Ein sehr beliebter, lebhaft empfindender Maler war Alessandro Magnasco, Lissandrino genannt (1681—1742). Er verstand es trefflich, ungemein viel Glut in seine abgemagerten dürren, schnell hingeworfenen Gestalten zu setzen. Im Hintergrund erheben sich Ruinen und Landschaften, die von plötzlichen, mit breiten, braunen Flächen kontrastierenden intensiven Lichtstrahlen erleuchtet sind (Abb. 590).

Gute Leistungen hinterließen schließlich in Genua der Florentiner Sebastiano Galeotti (1675—1745) und der Savonese Giovanni Agostino Ratti (1699—1775). Der letztere war mehr als durch seine Figurenmalerei durch seine großartigen szenischen Darstellungen und geistreiche Karikaturen bekannt. Die Genueser Schule schwankte aber schon seit geraumer Zeit zwischen den verschiedensten Einflüssen. Einen Aufschwung nahm sie auch nicht durch die Accademia Ligustica, aus der aber doch im 19. Jahrhundert einige tüchtige Künstler hervorgingen. So die Maler Santo Bertelli, der treffliche Fresken hauptsächlich in Arenzano schuf, dann Niccolò Barabino aus S. Pier d'Arena (1831—1891), der, wiewohl er sich in Florenz niederließ, doch viel in Genua in den Palästen Celesia, Pignone, Orsini und im Stadthause arbeitete (Abb. 592). Unter den Bildhauern ist der neuklassizistische Santo Varni (1807—1885) und unter den Architekten Carlo Barabino (1768—1835), Schöpfer des Palazzo dell' Accademia und des von Michele Canzio (1784—1868) ausgemalten Theaters Carlo Felice (Abb. 593) zu erwähnen. Canzio malte auch die Villa Pallavicini in Pegli aus.



Abb. 592. N. Barabino, Die Schiffahrt (Genua, Palazzo Comunale). (Brogi)

Literatur zu Kapitel XIX

F. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno. — G. B. Passeri, Vite di pittori, scultori ed architetti. — L. Pascoli, Vite di pittori, scultori ed architetti moderni. — G. Baglione, Vite dei pittori, scultori, architetti e intagliatori del pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino ad Urbano VIII nel 1642. — Lanzi, Storia pittorica. — Lermolieff, Kunstkritische Studien. — Berenson, The North Italian Painters. — Crowe and Cavalcaselle, A history of painting in North Italy. — Venturi, Storia dell' arte italiana, V. — F. Alizeri, Guida illustrativa per la città di Genova. — G. Ratti, Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura e architettura; Descrizione di Genova e del Genovesato. — G. Cappi, Genova e le due riviere. — F. Girard, Gênes, ses environs et les deux Rivières. — W. Suida, Genua. — Saggio bibliografico sulla Liguria. — G. Razzi, Descrizione delle pitture, sculture e architetture che trovansi in alcune città delle due riviere dello stato ligure. — D. Bartolotti, Viaggio nella Liguria marittima. — G. Cappi, La Cornice; Da Mentone a Genova. — C. B. Black, The Riviera. — C. Reynaudi, Guida della Liguria. — S. Varni, Appunti artistici sopra Levanto. — Brunengo, Dissertazione sulla città di Savona. — G. V. Verzellino, Delle memorie particolari di Savona. — V. Podestà, Memorie storiche di Sestri Levante. L'Isola. — S. Varni, Elenco dei documenti artistici. I. Documenti riguardanti le arti della pittura, scultura, architettura ed oreficeria in Genova. II. Documenti riguardanti varie opere d'arte eseguite nel Duomo di Genova. — F. Alizeri, Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia; Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al sec. XVI. — R. Soprani, Vite dei pittori, scultori ed architetti genovesi. — M. Staglieno, Appunti e documenti sopra diversi artisti poco o nulla conosciuti che operarono in Genova nel sec. XV. — L. A. Cervetto, I Gaggini da Bissone. — T. Torteroli, Monumenti di pittura, scultura e architettura di Savona. — G. Rossi, Una famiglia di pittori in Liguria. Arte e Storia, V, 1886; Pittori piemontesi nella Liguria. Firenze 1891. — G. Bres, Notizie intorno ai pittori Nicesi, Giov. Miralieti, Ludovico Brea, Bartolomeo Bensa. Genova 1903. — O. Grosso, Pittura genovese. Rivista Ligure, VI, 1908; Catalogo dei quadri delle gallerie di Palazzo Bianco e Rosso. Genova 1909. — G. Rossi, I maestri di Ludovico Brea. Giornale ligustico, XXI. — F. Pellati, Bartolomeo Rubeus e il trittico firmato della cattedrale di Acqui. L'Arte, X, 1907. — M. Menotti, Van Dyck a Genova. Arch. stor. dell'Arte, 1897. — L. A. Cervetto, Il quadro di Pellegro Piola e la corporazione degli Orefici. Rivista Ligure, Genova 1907. — A. Negri, Domenico Ubaldini detto Puligo a Genova. Giornale ligustico, IV. — G. Sforza, Il pittore sarzanese Domenico Fiasella e la famiglia Cybo. Giornale ligustico, XXI. — S. Varni, D'una tavola di Franceschino da Castelnuovo Scrivia. Ebenda, I; Delle opere eseguite a Genova da Silvio Corsini. Genova 1868. — D. Sant'Ambrogio, Un grandioso dipinto in Milano del pittore Benedetto Castiglione detto il Grechetto. Milano 1907. — A. Venturi, Niccolò Barabino. Nuova Antologia 1891. — E. de Fonseca, Niccolò Barabino. Firenze 1892. — Dell'arte del disegno e dei principali artisti in Liguria (1777—1862). Genova 1862. — G. Campori, Memorie biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori, ecc. . . in Provincia di Massa. Modena 1873.



Abb. 593. C. Barabino,
Teatro Carlo Felice in Genua.



Abb. 594. Wiligelmus, Relief an der Fassade des Doms in Modena. (Alinari)

KAPITEL XX

Die Emilia

Architektur und Skulptur bis zur Renaissance

Der nördliche Teil des Apennins von der Trebbia bis Rimini, der lange gekrümmte Lauf des Po von Piacenza bis zum Meere, das Adriatische Meer von der Punta della Maestra bis Cattolica — das sind die Grenzen des so glücklichen Landstriches, der Emilia. Ihr Name kommt von der mehr als dreihundert Kilometer langen, breiten und schnurgeraden Straße, die Marcus Aemilius Lepidus im Jahre 187 v. Chr. anlegte und die noch heute Dörfer, Schlösser und große Städte wie Piacenza, Parma, Reggio, Modena, Bologna, Imola, Faenza, Forli, Cesena und Rimini durchzieht. So pflegt man unter dem Namen Emilia auch die Romagna zu verstehen, deren Grenzen niemals, weder in alter noch in neuer Zeit, genau umschrieben waren. Während Dante alles Land „zwischen Po, den Bergen, der Meeresküste und dem Reno“, also auch Ferrara und Bologna in die Romagna einbezog, ist der Begriff jetzt nur auf die Provinzen Ravenna und Forli beschränkt und so bleibt Imola, das doch sicher eine



Abb. 595. Pomposa, Fassade von S. Maria. (Cassarini)

romagnole Stadt ist, ausgeschlossen. — Immerhin muß man diesem ganzen Landstriche eine wunderbare Betätigung seiner geistigen Kräfte zugestehen, die Hand in Hand mit der außerordentlichen Fruchtbarkeit des Bodens geht.



Abb. 596. Piacenza, Kathedrale. (Alinari)

In dem langen Zeitraum der Renaissance hatte keine Gegend Italiens üppigere Hofhaltungen oder „Stätten der Zivilisation". Während Mailand, Venedig, Florenz, Rom, Neapel das geistige Leben des ganzen weiten Umkreises in sich vereinigten und die kleineren Städte der betreffenden Staaten im Halbdunkel ließen, hatte im Gegensatz hierzu die Emilia in jedem kleinen Zentrum seinen durch Glanz und künstlerische Bedeutung gefeierten Hof.

Wir werden bald von den größeren, während der Renaissance blühenden Mittelpunkten sprechen; für jetzt will ich das, was die früheren historischen Perioden an Schönem und Charakteristischem schufen, ins Auge fassen. Von römischen Denkmälern, an denen die Emilia sehr reich war, sind noch viele Ruinen und Fragmente übrig, aber aufrechtstehend und in leidlich gutem Zustande nur einige wenige kleine Brücken der Via Emilia und in Rimini die herrliche, lange Augustusbrücke über die Marecchia und der Augustusbogen. Berühmte Ausgrabungen sind in Velleja auf den Piacentinerbergen zwischen den Flüssen Chero und Arda gemacht worden.



Abb. 597. Piacenza, Stadthaus. (Alinari)

Für die sogenannte byzantinische Epoche kann diese Gegend auf die berühmteste Stadt, nämlich Ravenna, hinweisen, von der schon die Rede war. Für die folgenden Epochen, die romanische und gotische, kommen eine ganze Reihe von Denkmälern, und unter ihnen einige wahrhaft berühmte, in Betracht.

Natürlich nur wenige sind, wie auch an anderen Orten, früher als aus dem 12. Jahrhundert. Erst mit diesem Jahrhundert erreicht das italienische Leben eine Kulturstufe oder wenigstens einen festen Charakter und eigene Individualität. Trotzdem bietet die Emilia aus dem langen vorbereitenden Zeitraume zwischen dem 7. und 11. Jahrhundert wichtige Proben in der Kirche S. Maria in Pomposa (9. Jahrhundert, Abb. 595) mit dem Turm aus dem Jahre 1063; in der Pfarrkirche von S. Leo, in S. Stefano von Bologna und im sogenannten Palaste des Theoderich in Ravenna (s. S. 10). Die fremden Einflüsse, der orientalische mit einbegriffen, werden wenig sichtbar und alles scheint sich auf älteren einheimischen Kunsttypen, hauptsächlich auf ravennatischen, aufzubauen. Dieser Konsequenz ist es zu verdanken, daß das Land nicht plötzliche Wandlungen erfuhr, sondern seine architektonischen Formen langsam und stufenmäßig entwickelte. Die modellierten, nicht einfach aus der Form gedrückten Terrakotten von Pomposa sind identisch mit den aus dem gleichzeitigen in der Nähe von Ravenna liegenden Kloster S. Alberto stammenden, und mit solchen in Ravenna selbst gefundenen, die als Baumaterial für den einstigen Palast des Guido Novello da Polenta benützt wurden. Alle diese sind nun im Museum von Ravenna. Sie zeigen eine spezifisch ravennatische, auch zeitlich betrachtet höchst interessante Technik.



Abb. 598. Castell' Arquato, Schloß und Kirche. (Cassarini)



Abb. 599. Borgo S. Donnino, Dom. (Alinari)

Die Vorliebe für Zentralbauten dauert noch über das 11. Jahrhundert hinaus und zeigt nur in den Details Änderungen. Auch die in anderen Gegenden nicht mehr üblichen, ganz freistehenden Taufkirchen werden noch lange in

der Emilia (wie in der Lombardei und Venetien) beibehalten. Man sehe die Bauten in Vigolo Marchese und Parma. Aber auch dort hört nach und nach diese Form auf, weil die Taufe durch Untertauchen außer Mode kommt und das Taufbecken wird

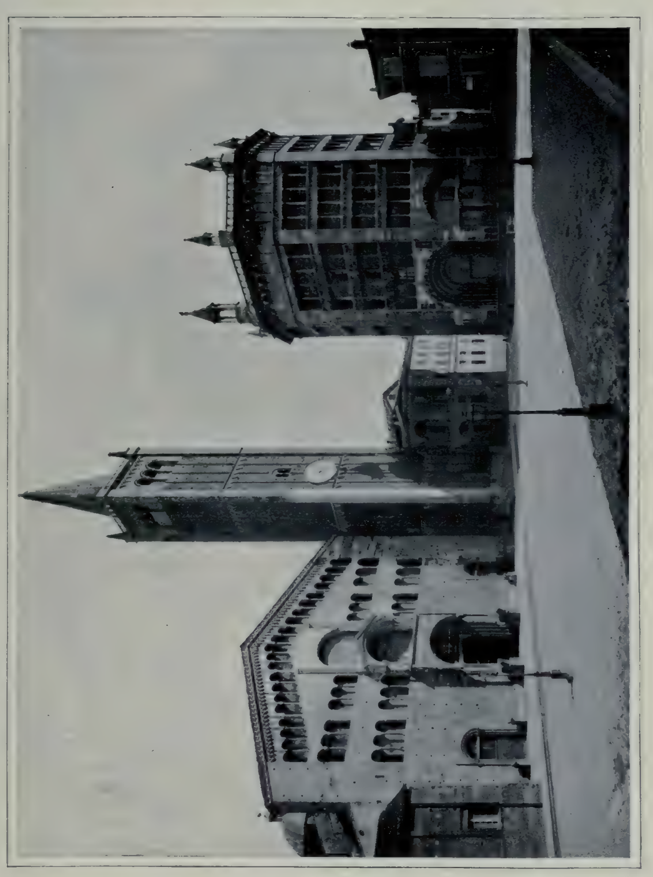


Abb. 600. Parma, Dom und Baptisterium. (Alinari)

von nun an ein integrierender Teil der Hauptkirche oder der Pfarrkirche.

Dazwischen entwickelt sich auch mit der Erstarkung der aufblühenden Gemeinden und der großen Mönchsorden der Franziskaner und Dominikaner immer mehr der Wunsch, große Gebäude

zu bauen und es gibt keine ansehnliche Stadt der Emilia, welche dergleichen großartige Bauten nicht aufweisen könnte. Natürlich sind nicht alle diese Bauten erhalten geblieben, einige wurden zerstört, andere umgebaut; aber viele erheben sich noch und legen Zeugnis von dem alten profanen und kirchlichen Enthusiasmus ab.



Abb. 601. Parma, Baptisterium. (Alinari)

In Piacenza, wo schon vorher große Kirchen, wie S. Savino und S. Antonino bestanden, wurde die Kathedrale im Jahr 1122 begonnen und nach reichlich einem Jahrhundert vollendet (Abb. 596). Vier Frontlisenen deuten die innere dreischiffige Anlage an, zu der drei Türen mit Etagevorbau führen. Über dem Hauptportal sitzt eine Rosette, über den Seitentüren läuft ein horizontaler, von kleinen Bogen und Säulchen getragener Balkon, der ähnlich unter dem Giebel sich hinzieht und dessen Linien folgt. Wie die beiden Bauperioden sich an der Fassade durch verschiedenes Material unterscheiden, so zeigt sich in dem in Form eines lateinischen Kreuzes erbauten Inneren die romanische Epoche bis zu den Decken der Seitenschiffe, während vom Matroneum aus der Spitzbogenstil zu den noch höheren Decken reicht. Nicht weniger schön ist das im Jahre 1281 gegründete Stadthaus (Abb. 597), aus Marmor im spitzbogigen Portikus, aus Backstein im oberen Stockwerk, in dem sich drei-, vier- und selbst fünfbogige, mit herrlichen Terrakotten verzierte Fenster öffnen. Aus der gleichen Zeit stammt die Kirche S. Francesco, die vielleicht von der gleichnamigen in Bologna abgeleitet und in jenem gotischen Stil erbaut ist, an dem bei richtiger Betrachtung sich der fremde, nach Italien hauptsächlich durch die Zisterzienser gebrachte Einfluß nur auf die



Abb. 602. Modena, Dom und Ghirlandina. (Alinari)

Annahme gewisser konstruktiver Regeln beschränkt. In der Tat bemerkt man in der italienischen Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts verschiedene Details, die wenig mit dem traditionellen Kerne des wahren gotischen Stiles gemein haben, wie die Verhältnisse zwischen Höhe und Breite der Schiffe, die Vorliebe für eine durchgreifende Verzierung und die einfachste polygonale Pilasterform.



Abb. 603. B. Antelami, Kreuzabnahme (Parma, Kathedrale). (Alinari)

Trotz allem ist es doch unleugbar, daß die italienische Baukunst in der gotischen Epoche einen großen Aufschwung nahm, und daß der Einfluß des gotischen Stiles auf die Phantasie der italienischen Architekten so groß war, daß noch in der Renaissance (siehe Mailand und Bologna) viele auf die Kraft und Schönheit des Spitzbogens schworen und sich damit begnügten, ihn dem zeitgemäßen Geschmacke anzupassen.

Eine köstliche Denkmälergruppe macht aus Castell' Arquato (Abb. 598) eine mittelalterliche Oase, so daß man es das „San Gimignano der Emilia“ zu nennen versucht ist. Auf der Spitze seines Hügels liegen ihn krönend das Viscontische Schloß, das Stadthaus, die Kirche und das Stift. All dies spiegelt sich anmutig in der Arda wieder, dem schönen Flusse, der weiter unten bei der Badia di Chiaravalle della Colomba vorüberläuft. Diese ist von Bernardo di Fontaine ungefähr im Jahre 1135 gegründet worden und von ihr blieben nur die dreischiffige mit Kreuzgewölben gedeckte Kirche und der herrliche Kreuzgang des 14. Jahrhunderts übrig.



Abb. 604. Modena, Dom. (Alinari)

Auf der Via Emilia kommt man dann nach Borgo S. Donnino, das sich einer der schönsten romanischen Kirchen der ganzen

Gegend rühmen kann. Sie wurde um das Jahr 1100 gegründet und sehr langsam weitergebaut. Sehr interessant ist die äußere loggiaähnliche Apsis und die unvollendete Fassade (Abb. 599) mit den dem Benedetto Antelami zugeschriebenen Skulpturen.



Abb. 605. Ferrara, Kathedrale. (Alinari)

In Parma schließt sich an den großartigen Dom (begonnen 1058, beendet im 13. Jahrhundert, mit einer weiten, über den Schnittpunkten des Haupt- und Querschiffes sich erhebenden Kuppel und dem Portale des Giovanni Bono da Bissone) eines der schönsten und größten Baptisterien Italiens (Abb. 600), das gegen Ende des 12. Jahrhunderts gegründet wurde. Es ist von außen oktogon, von innen sechzehnseitig und hat von außen und innen zugängliche Loggien (Abb. 601). Die Außenseite ist mit vielen dem Antelami zugewiesenen Skulpturen und das Innere mit romanischen Malereien geschmückt. Die Tätigkeit des Benedetto Antelami, dessen Namen seine Abstammung aus der Gegend von Como erweist (siehe das Kapitel Genua), ist sowohl für den Dom von Borgo S. Donnino, wie für das Baptisterium von Parma sehr angezweifelt. Seine Grablegung (Abb. 603), die einst die Empore des Domes von Parma zierte und vom Jahre 1178 datiert ist, zeigt den Künstler sichtlich bestrebt, aus der Plumpheit seiner Zeit herauszuschreiten, ältere und fremde Arbeiten zu studieren, mit Liebe Formen und Gefühl wiederzugeben, mit Lieblichkeit den Hintergrund und Konturen zu schmücken.



Abb. 606. Ravenna, Tür von S. Giovanni Evangelista. (Alinari)

In Reggio Emilia wie Bologna erstickte der alte Dom in den Neubauten und Rekonstruktionen. Großartig und imposant erhebt er sich aber in Modena (Abb. 602

und 604). Von Lanfranco 1099 begonnen, 1184 eingeweiht, später ganz vollendet, erscheint er jetzt als das vollendetste Bauwerk der Emilia aus jener Zeit. Seine Fassade trägt Skulpturen des Wiligelmus (Abb. 594), der schon dreiviertel Jahrhundert vor Antelami, die Vergangenheit überflügelnd, eine gewisse dekorative Größe erreicht, die ihn über seinen Kollegen Niccolò erhebt. Den Stolz Modenas bildet auch der berühmte zwischen den Jahren 1224 und 1319 erbaute Glockenturm, die sogenannte Ghirlandina (Abb. 602).



Abb. 607. Bologna, Kirchengruppe, genannt S. Stefano. (Emilia)

Die im Jahre 1135 eingeweihte Kathedrale von Ferrara (Abb. 605) sollte, einmal vollendet, ein noch viel grandioseres Denkmal sein, aber sie wurde im Innern im Jahre 1712 zuviel restauriert. Unter den ersten an ihr tätigen Bildhauern finden wir einen Niccolò und einen Guglielmo oder Wiligelmo, die gewiß dieselben Steinmetzen sind, die in Modena und im Jahre 1117 auch für die Kirche S. Silvestro von Nonantola, eine andere wichtige romanische Kirche, arbeiten. Dann aber arbeitete die Bauhütte des Domes



Abb. 608. Forlì, S. Mercuriale. (Alinari)

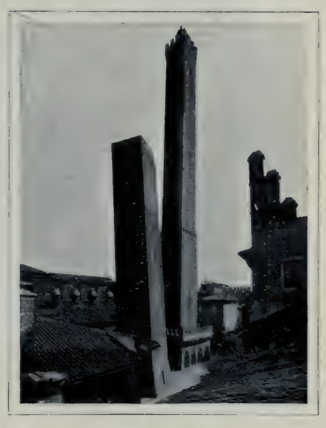


Abb. 609. Bologna, Die zwei Türme. (Alinari)

von Ferrara durch Jahrhunderte sehr langsam, so daß man erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts, das heißt, als der Spitzbogenstil schon überall sich festgesetzt hatte, die Fassade fertig sah

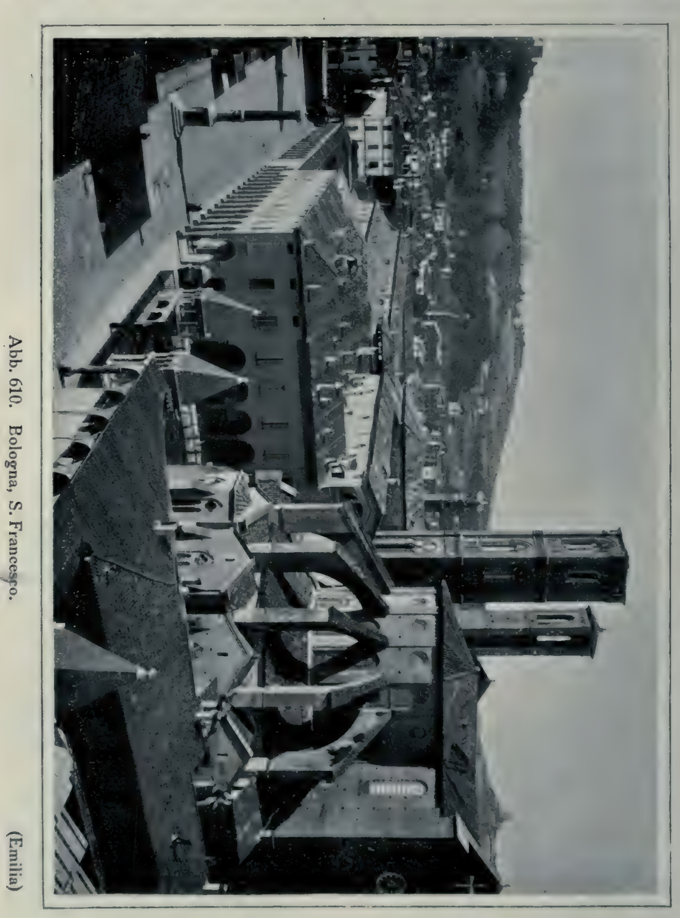


Abb. 610. Bologna, S. Francesco. (Emilia)

und zwar durch die Hand verschiedener Künstler, unter denen derjenige, von dem die Türe von S. Giovanni Evangelista in Ravenna (Abb. 606) stammt, leicht erkenntlich ist.

Die Gruppe der Kirchen S. Stefano in Bologna (Abb. 607) ist mehr interessant als schön: eine Anhäufung von Kirchen, Kreuz-



Abb. 611.
Bologna, S. Francesco. (Alinari)



Abb. 612. Antonio di Vincenzo,
S. Petronio (Bologna). (Alinari)

gängen und Krypten ohne monumentale Größe und Skulpturenschmuck, die durchgeführt, wieder zerstört, restauriert, einen in jeder Weise qualvollen Eindruck hervorbringen.

Die Romagna hat ein wichtiges romanisches Baudenkmal in dem Dome von S. Leo (vom Jahre 1173) und zum Teil in S. Mercuriale von Forlì (Abb. 608), der im selben Jahre nach einem Brande wieder rekonstruiert wurde und an dem noch jetzt ein romanisches Portal mit einer zum Teil sehr realistischen, einer gewissen Komik nicht entbehrenden Anbetung der Magier erhalten ist.



Abb. 613. A. Manfredí,
S. Maria dei Servi (Bologna). (Alinari)

Ganz eigenartig sind in Bologna die Türme, deren es einst zweihundert zählte und deren Errichtung in die Zeit der kommunalen Herrschaft, also ins 12. und 13. Jahrhundert zurückgeht (Abb. 609). Die Dicke ihrer Mauer ist an der Basis oft viel größer als der hohle Innenraum. Dann wird sie gegen die Höhe hin immer dünner durch die vielen inneren und die eine äußere Verkragung, die in Gestalt und Höhe ganz abweicht. Die Mauer besteht aus zwei



Abb. 614. Lorenzo di Domenico, Das Foro dei Mercanti (Bologna). (Alinari)

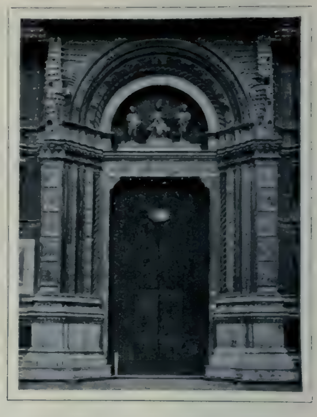


Abb. 615. Jacopo della Quercia, Hauptportal von S. Petronio (Bologna). (Alinari)

Schichten sehr fester Ziegel, einer äußeren und einer inneren, zwischen die ein Konglomerat von Kieseln und Kalk geschüttet ist. Die fast immer steilen Basen sind mit großen Selenitparallelepipeden vom nahen Monte Donato verkleidet. Abgesehen von den engen Toren mit einem von zwei Konsolen getragenen Selenitarchitrave, über dem sich ein blinder, meistenteils spitzer Bogen erhebt, befindet sich immer in den Türmen in der Höhe von zehn bis zwölf Metern noch eine andere Tür, die jedenfalls als Eingang von den benachbarten Häusern her diente. Die wenigen Fenster waren schmal und hatten runde Bogen.

Abb. 616. Bologna, Hof im Palazzo Pubblico. (Emilia)

Bologna tröstet für die jetzige Armut an romanischen Kirchen durch verschiedene großartige spitzbogige Kirchen, die im 13. und 14. Jahrhundert errichtet wurden und die mit Ausnahme weniger — wie z. B. S. Domenico und S. Giacomo, beide später hauptsächlich im Innern umgebaut — den alten Anblick bewahren. Gewiß können viele Orte der Emilia

sakrale und profane Bauten aufweisen, in denen der Spitzbogen selbst ganz durchgeführt ist oder auf früheren Bauten sich siegreich erhebt, aber keiner kann wie Bologna ein konsequenteres, vollständigeres Beispiel dieses Stiles zeigen. Wir denken dabei an die dreischiffige Kirche S. Francesco (Abb. 610 und 611, unter dem evidenten Einflusse der französischen Gotik begonnen), an S. Martino, an die dem Andrea Manfredi zugewiesene S. Maria dei Servi (Abb. 613), an S. Petronio (Abb. 612), ein hervorragendes Werk des Antonio di Vincenzo, in dem der italienische Charakter voll triumphiert. Ungefähr zwischen den Jahren 1389 und 1430 gab es hervorragende Bologneser Architekten, auch Lorenzo di Domenico da Bagnomarino, Schöpfer des Foro dei Mercanti (1379, Abb. 614), Giovanni da Siena (gest. 1440), der dann unter dem Hause Este die Burg von Finale vollendet, und Fieravante Fieravanti, von dem die Rekonstruktion des Palazzo Pubblico stammt (1425—1428, Abb. 616). Alle diese aber überragt Antonio di Vincenzo (1350? bis 1401?). Erst war er an verschiedenen militärischen Bauten beschäftigt, wie an den Festungen von Cento, Pieve di Cento und anderen jener Gegend, an den Mauern und Toren von Bologna, um schließlich sich als verständnisreicher Architekt und geschmackvoller Künstler im Dome S. Petronio (Abb. 612) und dem Glockenturm von S. Francesco zu erweisen, der durch seine weise erwogenen Proportionen und seine anmutigen Terrakotten zu den elegantesten Italiens gehört (Abb. 610).

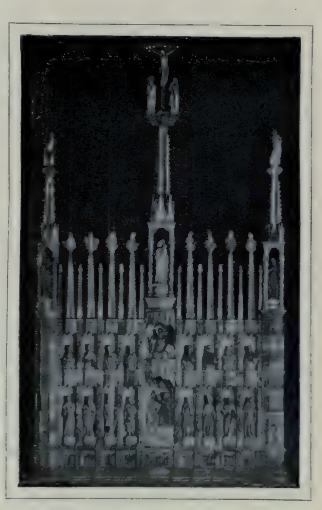


Abb. 617. J. u. P. P. dalle Masegne, Hauptaltar in S. Francesco (Bologna). (Alinari)

Damals war fast die ganze Skulptur Bolognas Import. Nur gering ist die Zahl der aus Bologna stammenden Steinmetzen, etwas größer die der toskanischen, aber sehr groß die der venezianischen. Zu den letzteren gehören die Brüder Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne (Schöpfer des großen Marmoraltars von S. Francesco, 1388 bis 1396, Abb. 617, und des Grabmals Legnani), dann Giovanni di Riguzzo und Paolo Bonajuto, die um das Jahr 1393 die Fassadenbasis von S. Petronio mit Halbfiguren, in denen deutlich der Einfluß der Prager Monumentalplastik und

speziell der Peter Parlers zu erkennen ist, schmückten. Sehr beachtenswert ist auch der Bologneser Aufenthalt des Deutschen Johann Ferrabech, der an denselben Arbeiten beschäftigt ist. Venezianer waren auch die Schöpfer der großartigen, lebhaften Basreliefs der ersten seitlichen Fenster von S. Petronio, die man dem Girolamo Barosso und dem Francesco Dardi zuweist.

Das Licht und die Wärme der Renaissance zogen in Bologna durch den Sienesen Jacopo della Quercia ein, der im Jahre 1425 vom Erzbischof von Arles hinberufen, die Haupttüre von S. Petronio skulptierte (Abb. 615). Schon durch seine Sieneser Fonte Gaja berühmt, schuf er in Bologna im Torbogen zweiunddreißig Halbfiguren von Patriarchen und Propheten mit Gottvater in der Mitte und fünfzehn Episoden des Alten und Neuen Testaments auf den Pilastern und am Architrave, über dem eine herrliche Madonna mit dem Kinde sitzt (Abb. 618). Das gewaltige Werk — von Jacopo unter tausend Streitigkeiten mit den Bauhüttebeamten, Verdrießlichkeiten und Reisen nicht vollendet — bleibt auch so, wie es ist, die prächtigste Skulptur Bolognas; wunderbar ebenso durch die architektonischen Proportionen, wie durch die neue Energie, mit der die Reliefs erfaßt und durchgeführt sind. So bewunderte es Michelangelo, als er in seiner Jugend in Bologna war, um einige Statuetten für das Grabdenkmal des heiligen Dominikus zu arbeiten und als er viel später die Statue Julius' II. modellierte, goß und über das Tor Jacopos setzte. Die damals empfangenen Eindrücke kamen ihm nicht mehr aus dem Sinn und einige Gestalten und Kompositionen der Sixtina beweisen dies vollauf.



Abb. 618. Jacopo della Quercia, Madonna (Bologna, S. Petronio). (Alinari)

Literatur zu Kapitel XX

A. Venturi, Storia dell'arte italiana, III—V. — A. Venturi, Unbekannte und vergessene Künstler der Emilia. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XI, 183. — V. Marchese, Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani. Bologna 1878—1879. — A. Beltramelli, Da Comacchio ad Argenta. Bergamo 1905. — Descrizione dei monumenti e delle pitture di Piacenza. Parma 1828. — L. Carabelli, Guida ai monumenti storici ed artistici di Piacenza. Lodi 1841. — L. Ambiveri, Gli artisti piacentini. Piacenza 1879. — G. Tiraboschi, Biblioteca modenese, vol. VI. Modena 1786. — G. B. Venturi, Notizie di artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi. Modena 1883. — P. Donati, Nuova descrizione di Parma. Parma 1824. — G. Bertoluzzi, Guida di Parma. Parma 1830. — P. Martini, Guida di Parma. Parma 1871. —

J. Kohte, Aus Parma. Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk, 1900, 9. — G. Agnelli, Ferrara e Pomposa. Bergamo 1906. — A. Messeri e A. Calzi, Faenza nella storia e nell' arte. Faenza 1909. — G. Pazi, Guida di Ferrara. Ferrara 1875. — A. Crespellani, Guida di Modena. Modena 1879. — L. Vedriani, Raccolta de' pittori, scultori e architetti modenesi più celebri. Modena 1662. — L. Ricci, Corografia dei territori di Modena, Reggio ecc. Modena 1788. — G. Bertoni, Atlante storico paleografico del Duomo di Modena. Modena 1909. — Luigi Rinaldi, Castelvetro e le sue chiese. Modena 1909. — G. Bianconi, Guida di Bologna. Bologna 1835. — L. Weber, Bologna. Leipzig 1902. — C. Ricci, Guida di Bologna. Bologna 1908. — Pierre de Bouchaud, Bologna. Paris 1909. — E. Calzini e G. Mazzatinti, Guida di Forlì. Forlì 1893. — L. Tonini, Storia di Rimini. — G. Gozzadini, Note per studi sull' architettura civile in Bologna dal sec. XIII al XVI. Modena 1877. — L. Molossi, Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla. Parma 1832—1834. — R. Faccioli, Relazione dei lavori compiuti dall' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell' Emilia. Bologna 1898 und 1901. — V. Maestri, Di alcune costruzioni medioevali dell' Apennino modenese. Modena 1895—1898. — G. Campori, Gli architetti e ingegneri degli Estensi dal sec. XIII al XVI. Modena 1882. — J. Kohte, Die Kathedrale von Piacenza. Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk, 1900, 7. — Consolidamento e ristauro del duomo di Piacenza. Piacenza 1906. — L. Cerri, La cattedrale di Piacenza prima e dopo i ristauri. Arch. stor. per le Prov. parmensi, IX, 1909. — G. B. Toschi, Le sculture di Benedetto Antelami a Borgo S. Donnino. Arch. stor. dell' Arte, I, 1888. — Lopez, Cenni intorno alla vita e alle opere di Benedetto Antelami. Vendemmiatore, Parma 1846. — M. G. Zimmermann, Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897. — Odorici, La cattedrale di Parma. Milano 1864. — Lopez, Il battistero di Parma. — Andrea Balletti, Madonne scolpite nel Reggiano. Rassegna d'Arte, 1909. — Bortolotti, Monumenti di Storia patria delle provincie modenesi. Modena 1886. — Guida dell'Apennino modenese. Rocca S.Casciano 1895. — A. Brian, Apennino Parmense. Parma 1903. — C. Schnaase, Geschichte der bildend. Kunst im Mittelalter, Bd. IV. Düsseldorf 1871. — A. Manzini, La Pieve di Trebbio. Modena 1907. — Borghi, Il duomo, ossia cenni storici e descrittivi della cattedrale di Modena. Modena 1845. — G. Messori-Roncaglia, Cattedrale di Modena. Modena 1878. — Dondi, Notizie storiche e artistiche del duomo di Modena. Modena 1896. — G. Cappello, Il duomo di Modena. Emporium, IX, 1899. — G. Ognibene, Il duomo e la torre di Modena. Modena 1906. — W. Forster, Zur Literaturgeschichte. Ein neues Artusdokument. Z. f. roman. Philologie, XXII, 2, 243—248. — M. Reymond, L'autel majeur du Dôme de Modène. Paris 1902. — B. Colfi, Di una recente interpretazione data alle sculture dell' archivolto nella porta settentrionale del duomo di Modena. Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi, Serie IV, Bd. X, 1899. — G. Agnelli, La porta maggiore della cattedrale di Ferrara. Emporium, 1906; Le porte di Ferrara. Bergamo 1909. — Tiraboschi, Storia dell' augusta abbazia di S. Silvestro a Nonantola. Modena 1784. — L. Montagnani, Storia dell' augusta badìa di S. Silvestro di Nonantola. Modena 1838. — C. Cesari, Saggio storico artistico. Nonantola. Modena 1901. — F. Franciosi, La sagra di Carpi. Carpi 1877. — A. Venturi, Lo scultore romanico del S. Mercuriale di Forlì. L'Arte, 1898. — G. Guidicini, Cose notabili di Bologna. Bologna 1868—1873; mit Anhang von Luigi Breventani. Bologna 1908; L'Apennino bolognese. Bologna 1881. — I. B. Supino, Architettura a Bologna nei secoli XIII e XIV. Bologna 1909. — A. Rubbiani, Il palazzo di re Enzo in Bologna. Bologna 1906; Il palazzo dei Notari in Bologna. Milano 1907. — C. Ricci, Monumenti sepolcrali di lettori dello Studio bolognese. Bologna 1888. — A. Rubbiani, La chiesa di S. Francesco a Bologna. Bologna 1886. — A. Costa, Descrizione della chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore e luoghi annessi. Bologna 1879. — E. Orioli, Il Foro dei Mercanti in Bologna. Arch. stor. dell' Arte, V, 1892. — A. Rubbiani e A. Tartarini, Il restauri alla Mercanzia. Bologna 1889. — F. Malaguzzi, La chiesa e il portico di S. Giacomo in Bologna. Arch. stor. dell' Arte, VII, 1894. — A. Rubbiani, S. Giacomo degli Eremitani in Bologna. Rassegna d'Arte, 1909. — A. Bacchi della Lega, Bibliografia Petroniana. Atti e Mem. della R. Dep. di S. P. per le provincie di Romagna, III. Serie, Nr. 9. — A. Gatti, La fabbrica di S. Petronio. Bologna 1889; Maestro Antonio di Vincenzo. Arch. stor. dell' Arte, IV, 1891. — E. Bottrigari-Manzini, Cenni storici sopra le antiche e sull' odierna Cattedrale di Bologna. Modena 1877. — A. Stix, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Kunstgesch. Jahrbuch, 1908. — Davia, Le scolture delle porte della basilica di S. Petronio in Bologna. Bologna 1833. — J. Cornelius, Jacopo della Quercia. Halle 1896. — C. Ricci, Fieravante Fieravanti e l'architettura bolognese nella prima metà del sec. XV. Arch. stor. dell' Arte, IV, 1891; Giovanni da Siena. Ebenda, V, 1892.



Abb. 619. Prospero Clementi, Adam und Eva (Reggio Emilia, Dom). (Fantuzzi)

KAPITEL XXI

Die Emilia

Die Renaissance-Architektur. — Die Skulptur bis zum 19. Jahrhundert

Der Frühling der Renaissance schritt über die Emilia hin und schmückte sie selbst in den entlegensten Teilen. Es gibt kein Dorf, keine Stadt, wo sich nicht irgend eine Blüte derselben in ihrer angeborenen, ganz einzigen Grazie zeigte und nicht zehn Bände, wie dieser hier, könnten im Detail all ihren herrlichen Schmuck erwähnen, noch beschreiben.

Wir sagten schon, daß keine andere Gegend Italiens so viel Hofhaltungen aufwies, wie die Emilia. Und wenn auch die Häuser Este und Bentivoglio die anderen überragten, so haben sich doch auch die anderen stets durch unermüdlichen Eifer und Förderung der Wissenschaften und Künste hervorgetan.



Abb. 620. Carpi, Schloß der Pio. (Emilia)

Man sehe hin nach dem über Reggio liegenden Schloß von Scandiano, das, mehr als die Maler, Matteo Maria Bojardo mit den phantastischen Visionen des verliebten Roland erfüllt und nach dem mauerumgürteten, von den Rangoni mit Palästen geschmückten Castelvetro; man betrachte das Schloß von Mirandola, in dem der reichgebildete

Giovanni Pico kühne Thesen aufstellt und alten gräßlichen Aberglauben bekämpft, und das großartige Schloß von Carpi (Abb. 620), welches Alberto Pio von Giovanni del Sega aus Forlì (blühte 1506, starb 1527) und von Bernardino Loschi ausschmücken läßt, während er in der verschönten, von Mauern umgebenen Stadt nach Plänen von Baldassarre Peruzzi S. Niccolò erbaut. Dann Correggio mit seinem geschmackvollen Palaste, den Francesca von Brandenburg mit Loggien und Marmorschmuck verschönt und ihn sozusagen für die vornehme Veronica Gambara vorbereitet, und Novellara mit seinem Schlosse, wo Francesco Gonzaga und Costanza Strozzi einträchtig für Kunst und Wohltun lebten. Dann ferner Guastalla, wo der bizarre und heftige Achille Torelli sich bei der Beratung über den Bau seines Palastes besänftigt, und das herrliche Montechiarugolo, welches die frohe Jugend der von Ariost gefeierten Barbara Torelli sah. Dann Cortemaggiore, welches Gian Lodovico Pallavicino vergrößerte, mit einer Festung schützte und mit zwei prächtigen Kirchen, S. Maria della Natività und delle Grazie, ausstattete. Dessen Sohn Orlando vollendet die Kirchen und beruft Pordenone, sie auszumalen. Und die Kastelle von Torchiara (Abb. 621) und Roccabianca, die prächtig entworfen und mit Geschmack von Pier Maria Rossi ausgestattet wurden, der bei den Cremoneser Malern Liebesszenen mit Anspielung auf seine Bianca Pellegrini oder auf die süße Griselda Boccaccios bestellt. Und dann das andere, auch ihm eigene Schloß von S. Secondo, das Troilo vergrößert und mit vielleicht zu viel Pracht schmückt. Ferner die Festung von Fontanellato, wo die Sanvitale den Parmigianino beherbergen, der dort die Geschichte von Diana



Abb. 621. Kastell von Torchiara. (Cassarini)



Abb. 622. Matteo di Riceputo, Palazzo del Podestà (Forlì). (Alinari)



Abb. 623. Faenza, Dom.



Abb. 624. M. Nuti, Biblioteca Malatestiana (Cesena).



Abb. 625. L. B. Alberti, S. Francesco (Rimini). (Alinari)

und Aktäon malt und schließlich Busseto, das durch Jahrhunderte den Pallavicini treu blieb, die dort eine Festung (jetzt verfallene Mauern) und bedeutende Kirchen erbauten.

Dies sind mit Übergehen vieler anderer, die kleineren Orte der Emilia, wo die Renaissance ihre größten Gönner gefunden hatte. — Leider ergreift den heute durch die erwähnten Orte Wandernden eine tiefe Melancholie, so still und verlassen sind die Straßen und von der vergangenen Größe zeugen nur die Bauten. Nur mit Trauer denkt man an die Vergangenheit und versenkt sich in jene Tage, da so viele große Herren, Dichter und Künstler dort für die Kultur arbeiteten und die gebildeten Leute hinkamen, zu bewundern und sich bewundern zu lassen, eine ideal hohe von neuen Ideen und Gedanken begeisterte Gesellschaft bildeten, neue Eroberungen in der Kunst und Wissenschaft machten, anmutige Sitten und eine peinliche, früher nicht gekannte, der eignen Person zugewandte Sorgfalt sich entwickelten.

Übrigens zeigte sich das emilianische Temperament schon seit dem ersten Erwachen der italienischen Volksseele gefällig und geistreich witzig. Fra' Sa-

limbeni belebt, freilich noch in dem mittelalterlichen Aberglauben befangen, mit gefälligem Witz seine Chronik und Benvenuto Rambaldi schmückt seinen Kommentar zur Divina Commedia mit lustigen Anekdoten. Später wird die Emilia die Heimat des Orlando innamorato, des Orlando furioso, der Secchia rapita und der freudigen Malerei Correggios.



Abb. 626. Imola, Palazzo Sforza. (Alinari)

Nicht so heiter ist zur Zeit der Renaissance die Romagna, für die stets die Warnung Dantes gilt:

> Deine Romagna ist und war niemalen
> In ihrer Dränger Herzen frei von Kampf[1].

Trotzdem wurde die Kunst durchaus nicht vernachlässigt. Im Gegenteil erscheint gerade dort um die Hälfte des 15. Jahrhunderts der erste große, auf den neuen Regeln fußende Bau, in dem Leon Battista Alberti sich nicht auf die den klassischen Formen entlehnte Wiedergabe der Details beschränkte, sondern den gesamten Eindruck des architektonischen klassischen Empfindens beabsichtigte und auch erreichte (Abb. 625). Der Ausbau der Kirche des heiligen Franziskus in Rimini, an dem auch der Veroneser Medailleur Matteo Pasti und Matteo Nuti aus Nocera arbeiteten, war das Ergebnis der damals kräftigsten charakteristischesten Bestrebungen, die sich in Alberti und Sigismund Pandolfo Malatesta glühend verkörperten. Der Künstler Alberti wollte dort die gefällige Kraft der Kunst, der verliebte Sigismondo die Glut der Liebe, beide, gebildet und nach Ruhm lechzend, das höchste Ideal



Abb. 627. Imola, Palazzo Sersanti. (Cassarini)

[1] Hölle 27, 37 f. (Übersetzung von Eitner).

klassischer Kultur und des Humanismus verwirklicht sehen. Die bescheidene gotische Franziskanerkirche wurde nun mit Bogen und Grabmälern umgürtet, aber die Bogen ähnelten denen der römischen Triumphatoren und die Grabmäler wurden für die Körper der Dichter und Philosophen, welche den Hof der Malatesta zierten, bestimmt. Agostino di Duccio schuf dort reizende, in malerisch umgeworfene Gewänder gehüllte Gestalten und nackte Putten, die in Trunkenheit tanzen und hüpfen.



Abb. 628. Ravenna, Loggia des Giardino di S. Maria in Porto. (Ranieri)

Während so in Rimini der „Tempio Malatestiano" sich schmückte, ließ Domenico Malatesta Novello von dem schon erwähnten Nuti einen herrlichen Palast und eine glänzende Bibliothek (Abb. 624) in Cesena, wo noch heute der Stolz der Bürger dem Bramante die schöne Kirche S. Maria del Monte zuweist, erbauen.

Kein geringeres Verlangen nach Verschönerung hatte Forli, und zwar selbst auch während der unaufhörlichen tragischen Wirren der Ordelaffi, Chiesa, Riario und des Cesare Borgia. Die stolze,



Abb. 629. Ferrara, Tor vom Palazzo Schifanoja. (Alinari)



Abb. 630. Ferrara, Tor vom Palazzo Sacrati. (Alinari)

blutdürstige Caterina Sforza rief alle Künste zu Hilfe, um in ihrem Schlosse dem Giovanni de' Medici ein behagliches Nest zu bereiten!



Abb. 631. B. Rossetti,
Palazzo dei Diamanti (Ferrara). (Alinari)

Aus der Renaissance blieben dort noch der Palazzo del Podestà (erbaut 1459 von Matteo di Riceputo, Abb. 622) und ein Teil der Kirche S. Biagio zurück, welche Fresken Palmezzanos und Skulpturen des Francesco di Simone von Fiesole schmücken. Aber viel mehr wäre noch übrig, wenn nicht das Seicento und Settecento alles umgestaltet oder verkleidet hätte. Jedoch nur wenige Kilometer von Forlì, in der Nähe des Ronco, erhebt sich mitten in den fruchtbarsten Feldern die Zentralkirche von Fornò (erbaut im Jahre 1450). Sie ist ebenso anmutig wie wenig gekannt. Wichtige Proben des Florentiner Stiles findet man am Dome von Faenza (Abb. 623), der im Jahre 1474 von Giuliano da Majano begonnen wurde, und im Palazzo Sforza (Abb. 626) von Imola, der anderen bramantesken Bauten, wie der Tribune Julius' II., nahesteht oder dem bolognesischen Typus ähnelt, wie der Palazzo Sersanti mit seinem Portikus und den reichen ornamentalen Terrakotten (Abb. 627). Nach Ravenna kommt der Hauch der Renaissance von Venedig, seiner Herrin. Pietro Lombardi arbeitet mit seinen Söhnen die Säulen der Piazza und das Grab Dantes (1483). Vielleicht stammen von ihm auch die Pläne der Kreuzgänge und der Loggia des Giardino di S. Maria in Porto (1502—1518, Abb. 628). Später arbeitet sein Sohn Tullio die Statue des Guidarello Guidarelli mit dem tiefschmerzlichen Gesichtsausdrucke (1525) und noch später (1562) entwirft Andrea da Valle, der in Padua den Hof der



Abb. 632. Ferrara, Kastell. (Alinari)

Universität erbaute (s. S. 123), den Kreuzgang mit den Doppelsäulen im Kloster S. Vitale. — Mit viel größerer Kraft erblühte indessen die Renaissance in Ferrara, wo sie speziell unter Leonello d'Este, einem „für die Disziplinen der Schönheit" erzogenen vornehmen Geiste, einzog und dann unter dem ihm im Jahre 1450 nachfolgenden, viel bedeutenderen Borso, zu dessen Zeit treffliche Maler und eine Reihe von Kunsthandwerkern, wie aus Flandern und Frankreich kommende Teppichwirker und Sticker, dann meist lombardische Goldschmiede, Medailleure, Holzschnitzer und andere tätig waren. Auf Borso geht die große Certosa zurück, ebenso wie die Vollendung des wunderbar reizenden Palastes Schifanoja (1466 bis 1469, Abb. 629), den der geniale Pietro Benvenuti entwarf und die ferraresischen Maler und zwar hauptsächlich Francesco del Cossa ausmalten.

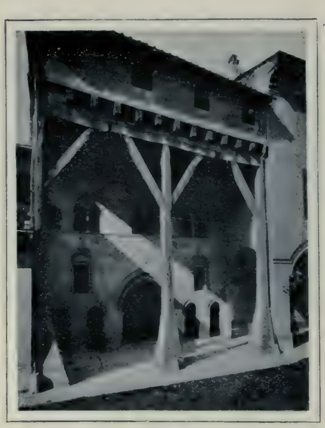


Abb. 633.
Bologna, Casa Isolani. (Emilia)

Ercole I. (1471—1505) fand die Stadt klein und vergrößerte sie mit jenen breiten geraden Straßen, durch die im zeitlichen Sinne Ferrara die erste moderne Stadt Europas wurde. Diese Riesenarbeit wurde von Biagio Rossetti unternommen, dem Ferrara, abgesehen von vielen anderen Bauten, die Kirche S. Maria in Vado, dann die dreischiffige Kirche S. Francesco mit den gedrückt wirkenden Kuppeln, den Palazzo dei Diamanti (Abb. 631), an dem ihm der Bildhauer Gabriele Frisoni aus Mantua half, und den Palast des Lodovico il Moro verdankt. Dieser letztere ist trotz seiner Vernachlässigung und jetzigen Dürftigkeit noch immer ein vornehmer, stolzer Bau, weil eben „das edle Sonnenlicht kein gemeines Gewand beleuchtet". Der Architekt



Abb. 634. Bologna, Palazzo del Podestà. (Alinari)

des Palazzo Sacrati (jetzt Prosperi) und dessen Tores, das ein herrliches Beispiel von architektonischen Verhältnissen und dekorativer Grazie ist (Abb. 630), ist nicht bekannt. Ebensowenig

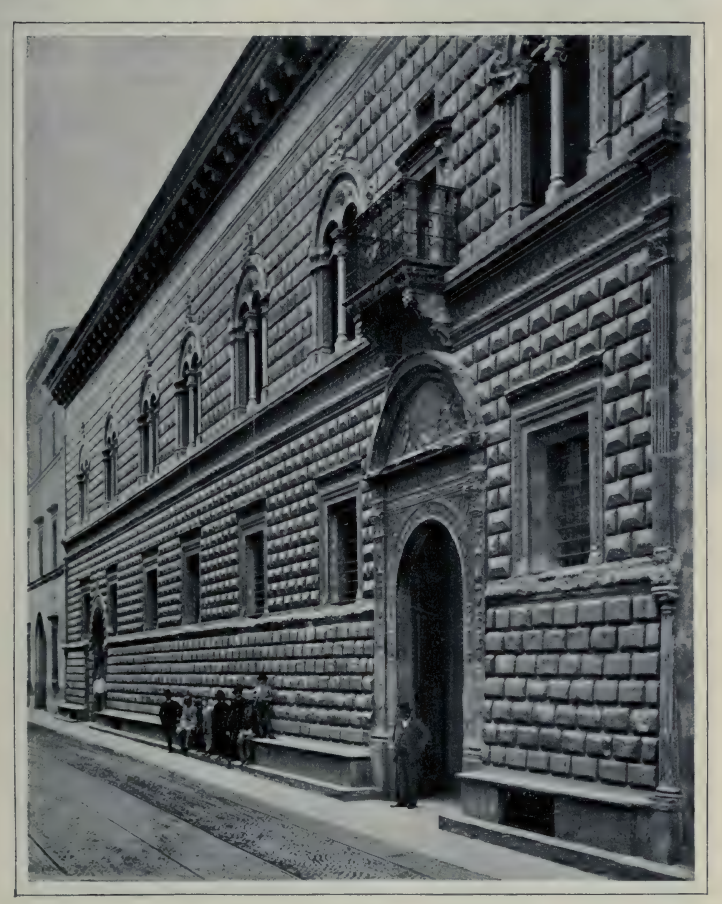


Abb. 635. Bologna, Palazzo Bevilacqua. (Emilia)

der des Palazzo Roverella, der durch seine rötlichen Terrakottaornamente hervorsticht. Man weiß aber, daß Benvenuti auch das Stiegenhaus des Palazzo Civico und Antonio Francesco Sardi (1503) die benachbarte Loggia entwarfen.

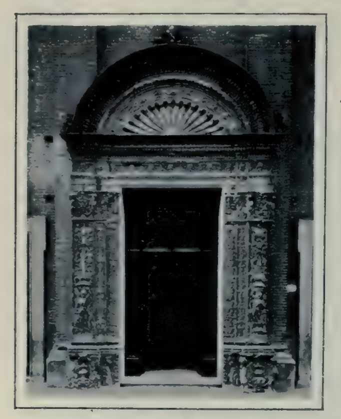


Abb. 636. Bologna,
Tor der Kirche Corpus Domini. (Emilia)

Ein solch mächtiges Kunstleben wurde von Ercole I. auch mitten unter Verschwörungen, Hungersnot, Brand, Pest und Überschwemmungen rege erhalten. Und wenn es in den Kriegen zur Zeit Alfons I. und der Lucrezia Borgia auch ein wenig nachließ, so hörte er doch nicht auf — im Gegenteile: das 1385 von Bartolino Ploti von Novara gegründete gigantische Kastell gewann immer größeren Glanz (Abb. 632) und es entstand auch jenes Kastell Tedaldo, das Ariost besang und Klemens VIII. schleifen ließ.

Die großen Schneefälle, unter denen das an die Berge angelehnte, nach Norden gegen die ausgedehnte Poebene offene Bologna leidet, brachten eine der eigentümlichsten architektonischen Schöpfungen mit sich. Alle oder fast alle Straßen der Stadt sind mit Laubengängen versehen, die, wie man an den Häusern Isolani (Abb. 633), Grassi usw. sehen kann, schon im 13. Jahrhundert sehr entwickelt waren. Anfangs sind sie von auf Selenitbasen ruhenden Holzbalken getragen, dienen einer Etage zum Schutze und einer zweiten zur Stütze. Mit dem Fortschritte des Wohlstandes und der



Abb. 637. A. Formigine,
Palazzo Fantuzzi (Bologna). (Alinari)

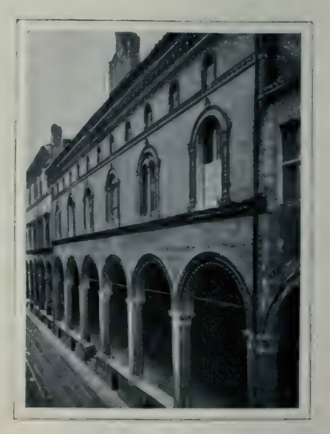


Abb. 638. Bologna,
Palazzo Fava. (Alinari)

Kunst nehmen sie immer großartigere, schönere Formen an, die Holzsäulen verwandeln sich in solche von Sandstein oder Ziegeln, die Marmorkapitelle werden aufs Sorgfältigste bearbeitet, die Terrakottaornamente laufen in prächtiger Folge an den Gesimsen hin und rahmen Bogen und Fenster ein. Und diese vielen Säulen, Wölbungen und Bogen, die bald an den Straßenseiten hinlaufend Kirchenschiffen ähneln, bald sich krümmen wie Baumalleen an Kanalufern, bald den sonnenbeschienenen Plätzen gegenüber düster ausschauen, bald wieder selbst voll Licht zu düsteren Kurven im Gegensatze stehen — sie alle bilden Kontraste von Linien und Lichteffekten, deren Wirkung gewaltig gewesen sein muß auf die Entwicklung der großen perspektivischen und szenographischen Bologneser Schule, die durch mehr als drei Jahrhunderte blühte und von dem Theoretiker und Architekten Sebastiano Serlio ihren Ausgang nimmt.

Die erste Bologneser Renaissance entspricht der Regierung von Sante und Giovanni II. Bentivoglio, die von 1455—1506 dauerte. Ohne Übertreibung kann man behaupten, daß aus jener Zeit an hundert große und kleine Bauten verschie-



Abb. 639. B. Zaccagni, Madonna della Steccata (Parma). (Alinari)



Abb. 640. B. Zaccagni, S. Giovanni Evangelista (Parma). (Alinari)



Abb. 641. A. Tramello, S. Maria di Campagna (Piacenza). (Alinari)

denen Wertes in Bologna noch übrig blieben. Leider ist aber gerade jener Palazzo, an dem man den Glanz jenes Hofes ermessen konnte und den man „den schönsten Profanbau Italiens“ nannte, von der insgeheim durch Julius II. aufgestachelten Volkswut zerstört worden! Dessen Architektur, ein Werk des Meisters Pagno di Lapo Portigiani (von Fiesole, von dem auch noch der Palazzo Isolani stammt 1451—1455), diente zum Vorbild vieler damaliger Bologneser Bauten, so für den vom Comasken Giovanni Piccinini in den Jahren 1486—1496 erbauten Palazzo dei Drappieri und für die innere Anlage des Palazzo Sanuti (später Bentivoglio, jetzt Bevilacqua) an dem unter vielen Bolognesen und Toskanern vor allem Marsilio Infrangipani von Altomena (Pontassieve) und Tommaso Filippi aus Varignana, die später auch anderswo gemeinsam arbeiteten, tätig waren. Die Fassadeskulpturen (Abb. 635) werden jedoch dem Francesco di Simone Ferrucci aus Fiesole zugeschrieben, von dem auch das Grabdenkmal Tartagni und viele andere Arbeiten in der Romagna stammen. Wie in jeder großen italienischen Stadt, wimmelte es also auch in Bologna von fremden Künstlern. Und so finden wir außer den schon Genannten dort noch den Mantuaner Sperandio (mit dem Entwurfe der Spitze des Glockenturmes von S. Petronio und der Modellierung der Ornamente des Grabmales Alexander V. beschäftigt, während die Fassade der Corpus Dominikirche [Abb. 636] vielleicht dem Infrangipani und seinen Mitarbeitern zuzuweisen ist, ebenso wie auch die des Palazzo del Podestà); dann Zilio aus Gandria am Luganersee und Donato di Gajo von Cernobbio, die bei den Arbeiten der Kirche Madonna di Galliera einander folgen; und Francesco de Dozza, der, abgesehen von der Maurerarbeit am Palazzo del Podestà (Abb. 634), auch den Glockenturm von S. Petronio durchführt u. a. m. Zugleich mit den Leistungen dieser macht die der bolognesischen Baumeister und Architekten, die von Lorenzo di Bagnomarino, Antonio di Vincenzo, Fieravante Fieravanti abstammen, große Fortschritte. Des letzteren Sohn Rodolfo, Aristotile genannt, war ein ganz merkwürdiges Talent und zwar war er zugleich Künstler, Architekt, Wasseringenieur und Mechaniker. Er wartet



Abb. 642. A. Tramello, S. Sisto (Piacenza). (Alinari)

noch auf eine seiner Universalität gerecht werdende Monographie. Mit Bertola da Novate und dem Cremonesen Aguzio und anderen trug er ungemein viel zur Entwicklung der Wasserbauten bei, und zwar mit Entdeckungen, die man mit Vorliebe Leonardo da Vinci zuweist. Einem sich neigenden venezianischen Glockenturm gab er die frühere Stabilität einen anderen in Bologna verschob er um fünfunddreißig Fuß; er erbaute Festungen, Häuser und arbeitete im Kreml in Moskau, wo er, siebzig Jahre alt, im Jahre 1486 starb. Andere Mitglieder dieser Familie arbeiten unterdessen in Bologna und unter ihnen Meister Gaspare Nadi, der zugleich Chronist war, Arduino Arriguzzi (gest. 1531), der ein Modell zur Vollendung von S. Petronio und die Kuppel von S. Giovanni in Monte herstellt und viele andere, denen so viele prächtige Bauten in den Straßen Bolognas zu verdanken sind, wie die Häuser Gualandi, Gradi, Aria und De Simonis, die Portiken del Baraccano und von S. Giacomo; die Paläste Pallavicini-Fibbia, Fava (Abb. 638) und Ghislieri, jetzt Brun.



Abb. 643. Niccolò dall'Arca, Pietà (Bologna, S. Maria della Vita). (Emilia)

Alle seine Zeitgenossen aber überragte Andrea Marchesi (tätig 1515 bis 1530), nach seinem Geburtsorte il Formigine genannt, das Haupt einer Künstlerfamilie und einer großen Werkstatt, in der nicht nur reizvolle Marmorarbeiten, sondern auch gute Holzschnitzereien gefertigt wurden; von letzteren zeugen noch heute die Rahmen der Bilder des Francia und seiner Schüler. Als ornamentierender Bildhauer gefällig, zeigte er sich später ganz eigenartig originell und kräftig in der Architektur des Portikus S. Bartolomeo (1515), des Palazzo Fantuzzi (1517—1522,

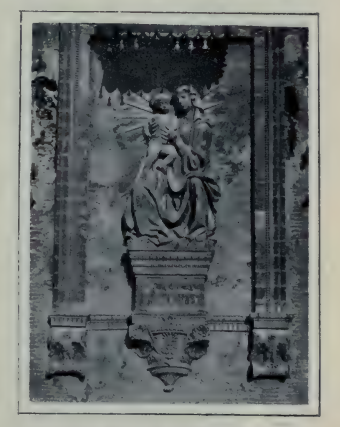


Abb. 644. Niccolò dall'Arca, Madonna (Bologna, Palazzo Pubblico). (Emilia)

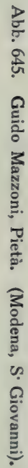


Abb. 645. Guido Mazzoni, Pietà. (Modena, S. Giovanni). (Alinari)

Abb. 637) und des Palastes Malvezzi-Campeggi, der dann um die Mitte des 16. Jahrhunderts von seinem Sohne vollendet wurde.

Wenn nun auch keine andere Stadt der Emilia mit Bologna, was Renaissancebauten betrifft, wetteifern kann, so bietet doch eine jede wichtige Proben dieser Zeit. Von Ferrara und anderen kleineren Städten haben wir schon gesprochen. Modena weist die Kirche S. Pietro auf, die von Pietro Barabani aus Carpi im Jahre 1476 wiedererbaut wurde, Reggio den vielleicht von Bartolomeo Spani errichteten Palast einst Manfredi, jetzt Rocca-Saporiti, Parma das reizend geschmackvolle Innere von S. Giovanni Evangelista (1510, Abb. 640) und die Kirche Madonna della Steccata (1521, Abb. 639), die man Bernardino Zaccagni da Torchiara verdankt. Bei letzterem Bau bediente er sich der Hilfe seines Sohnes, beim ersteren der des Pietro Cavazzolo. Schließlich besitzt Piacenza die nicht weniger herrlichen Kirchen S. Sisto (1499—1511, Abb. 642) und S. Maria di Campagna (1522, Abb. 641), die von Alessio Tramello, der sich an bramanteske Formen anschloß, entworfen sind. Diesen Bahnen folgte auch der unbekannte Autor (vielleicht auch Tramello) der Kirche S. Sepolcro und eines Teiles des anstoßenden Klosters. Der Palazzo Landi in Piacenza wurde von Giovanni Battagio aus Lodi und Agostino de Fondutis herrlich ausgeschmückt.

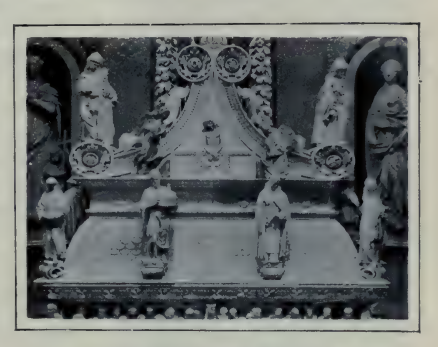


Abb. 646. Niccolò dall'Arca, Detail vom Grabmale des h. Dominikus (Bologna). (Emilia)

Wie man sieht, rühmte sich ein jedes ansehnliche Zentrum der Emilia in jener glücklichen Epoche seiner eigenen Architekten, die aber noch nicht zur Genüge bekannt sind. Nicht dasselbe kann man von der Skulptur sagen, da es sich herausgestellt hat, daß ihr größter Teil von Fremden hergestellt ist. Wir sahen schon venezianische Steinmetzen in Bologna und Ravenna und überall lombardische und toskanische. Jedes neuentdeckte Dokument nennt wieder andere, so daß ihre Aufzählung in die Tausende ginge. Einige haben wir schon erwähnt. Hier wollen wir nur noch, uns auf die größeren beschränkend, sagen, daß Andrea da Fiesole und Jacopo Lanfrani verschiedenes für Bologna arbeiteten, daß Niccolò Baroncelli, Domenico de Paris, Antonio Rossellino und Ambrogio da Milano in Ferrara tätig waren, Benedetto da

Majano in Faenza (wo ein geschickter einheimischer Steinmetz, Pietro Barilotto [tätig 1528—1552], war), Gian Francesco d'Agrate in Parma und die Brüder Gazzaniga in Borgo S. Donnino arbeiteten. Später treffen wir in Guastalla Leone Leoni und in Piacenza Francesco Mochi mit einer Fülle von Hilfsarbeitern. In Bologna schaffen Michelangelo, Gabriele und Zaccaria Zacchi da Volterra, Giovan Angiolo Montorsoli und Gian Bologna. Aber derjenige, der dort am längsten blieb und den größten Einfluß ausübte, war, wie wir sehen werden, Niccolò Pericoli, Tribolo genannt (1485—1550).

Auch Niccolò dall' Arca (der Dalmatiner) war nicht aus der Emilia, aber als Künstler kann man ihn als solchen betrachten, da er dort fast sein ganzes Leben zubrachte. Und wenn er auch manches von fremder Art zeigt, so beweist er doch, viel von vor ihm in Bologna geschaffenen Werken in sich aufgenommen und, auch nicht bloß für das Dekorative, von den zwei großen Ferraresischen Malern Cosmè Tura und Francesco del Cossa gelernt zu haben. Wohl wissen wir, daß im allgemeinen die Skulptur die Malerei wohltätig beeinflußt, aber in diesem gegebenen Falle weisen die Daten, die Gesamtbetrachtung der Leistungen und die künstlerische Abstammung der beiden Maler den umgekehrten Weg. Die Ornamentierung der Bilder Cosmès im Berliner Museum und des Frescos Cossas in der Kirche Baraccano in Bologna, der breite, tiefe Faltenwurf in der Tempera Cossas in der Bologneser Pinakothek zeigen eine evidente, unleugbare Verwandtschaft mit den Skulpturen Niccolòs, der andererseits jünger als die ersteren und in denselben Jahren wie sie in Bologna arbeitend, ihren wuchtigen Stil kennen lernen und von ihm beeinflußt sein mußte. Bis zur Heftigkeit kühn ist er im Ausdrucke und dem Gestus der Marien, die um den toten Christus (1463), wie die Klageweiber jener Zeit (gegen deren Überschwang sich gesetzliche Bestimmungen richteten) bei Leichenbegängnissen, wehklagen und sich förmlich in Schmerzen winden (Abb. 643); feierlich und gemessen in der Madonna am Palazzo Pubblico (1478, Abb. 644), weiß er in der Bekrönung des Grabmales des heiligen Dominikus (1469—1473, Abb. 646) eine außer-



Abb. 647. Terrakottaornamente (Bologna, Museo Civico). (Emilia)

gewöhnliche Grazie zu entwickeln. Nach solchen und anderen Leistungen starb er im Jahre 1494, klagend, daß er nach so großer Tätigkeit im Elend sterbe.

Seine „della Vita" genannten Marien sind, wenn wir nicht irren, die ersten großen Rundfiguren in Terrakotta, die in der Emilia auftauchen. Das Grabmal de' Vari von Jacopo della Quercia hat nur Basreliefs und kleine symbolische Statuen und blieb ohne Nachahmer. Das Grabmal Alexanders V. von Sperandio ist zwanzig Jahre jünger. So muß man wohl annehmen, daß der tüchtige Guido Mazzoni (schon 1470 tätig) von Modena, il Modanino oder il Paganino genannt, mehr als in der Vaterstadt in der Schule des Galeotto Pavesi, sich in Bologna an Niccolò bildete. Von Modena ging er nach Busseto, Reggio, Cremona, Venedig, Neapel und Tours, von wo er im Jahre 1507 heimkehrte. Dann ging er wieder nach Frankreich in die Dienste Ludwigs XII., blieb dort bis zu dessen Tode (1515) und kehrte nach Modena zurück, wo er in hohem Alter, hochgeehrt und reich, drei Jahre später starb. In vielen dieser genannten Orte sind noch Werke von ihm erhalten. Vielleicht die schönsten, sicher aber für uns die am meisten charakteristischen, sind die für Modena geschaffenen, hauptsächlich die Pietà in S. Giovanni (Abb. 645) und die Krippe im Dome — Werke, die nur in der Komposition Mängel zeigen. Wir glauben kaum, daß die Wirklichkeit jemals schärfer gesehen und genauer als in Mazzonis Werken wiedergegeben wurde. Weniger erhaben und weniger synthetisch als Niccolò, im Gegenteile ein rauh analytisches Talent wie sein Zeitgenosse Tilman Riemenschneider, übersieht er nicht eine Hautfalte, ein Haar, eine Gewandfalte, eine Gebärde. Alles aber gibt er wieder, ohne den Ausdruck aus den Augen zu lassen, den er erzielt, indem er die Heftigkeit seines Lehrers vermeidet.



Abb. 648. A. Begarelli, Madonna mit Jesus und Johannes (Modena, Museo Civico). (Alinari)

Indessen beginnt mit ihm in Modena eine große, vom Glücke begünstigte Schule von in Terrakotta arbeitenden Künstlern. Im Ornamentalen schufen Gutes Andrea, Camillo und Paolo Bisogni; aber viel mehr wird Antonio Begarelli (1498—1565) seiner schönen Gestalten wegen bewundert, die er so malerisch in Gruppen und

so voll anmutigen Ausdrucks hinstellt, daß sie, in Terrakotta übertragen, Bildern Correggios gleichen (Abb. 648). Und in der Tat hatte er zu dem großen Meister in Parma Beziehungen, wo er sehr geschmackvolle Statuen in S. Giovanni Evangelista schuf.

Wer will und wird je die Geschichte der Modenesischen Terrakottabildner schreiben? Sie arbeiteten viel länger und mit weit größerem Geschicke, als man gemeiniglich glaubt. Im Jahre 1573 bestellten die Mönche von S. Vitale in Ravenna in Modena eine Reihe von „Cherubinen" in Terrakotta, um ein Gesims zu zieren. Das läßt vermuten, daß verschiedene in der Emilia verstreute ornamentale, bisher für bolognesisch angesehene Terrakotten aus Modena stammen können.

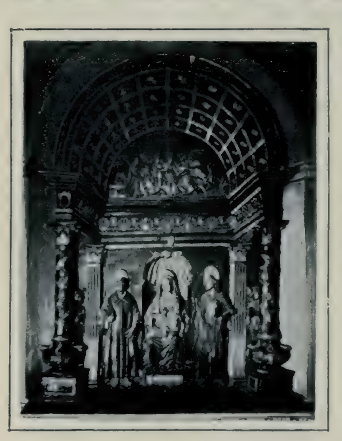


Abb. 649. Vincenzo Onofrio, Altarrelief in Terrakotta (Bologna, S. Maria dei Servi). (Emilia)

Immerhin erzeugte Bologna wohl die größte Menge dieser Plastiken, vielleicht auch schon aus dem Grunde, weil dieses widerstandsfähige Material den großen Frösten, welche die in heimischem weichem, leicht zerbröckelndem Sandsteine geschaffenen Ornamente zerstören, ohne Schaden zu nehmen, ausgesetzt werden konnte.

Die Innungen der Bolognesischen Meister besaßen große Öfen, in denen sie mit Holz- oder Metallmatrizen die verschiedenartig verzierten Ziegel erst auspreßten und dann brannten (Abb. 647). Die Gesimse und andere Häuserdetails bildeten sie dann je nach dem Falle in verschiedener Anordnung durch, wodurch sie verschiedene Effekte erzielten. Die ersten Terrakotten dieser Art tauchten im 13. Jahrhundert auf, die letzten im 16. Das Barock fand sie zu gewöhnlich und ersetzte sie durch Blätterwerk und dicke Putten aus Gips oder Stuck, die zum großen Teile längst wieder in Trümmer gegangen sind, während die Terrakotten seit Jahrhunderten, länger als selbst der Marmor, dauern.

Nach dem Beispiele des Niccolò dall' Arca und des Mazzoni modellierten in Ton und brannten dann in den Öfen große Reliefs und Statuen auch Vincenzo Onofrio (Abb. 649) und Alfonso Lombardi (1497—1537), der eigentlich Cittadella hieß, Ferrarese genannt wurde, aber aus Lucca stammte. In seinen Statuen geht er von einer malerisch realistischen Auffassung aus, sucht aber den Effekt durch eine knappere Gruppierung und bessere Ideali-

sierung der Einzelfiguren. Zu seinen besten Werken gehören die Sockelreliefs an dem Sarge des heiligen Dominikus, die Gruppe des Todes der Jungfrau im Oratorio della Vita und die Auferstehung Christi in der Lünette eines Seitentores von S. Petronio (Abb. 650). Wichtig ist die Tatsache, daß Tribolo deshalb von Florenz nach Bologna ging und dorthin den spezifisch römischen, von den beiden Sansovino und Michelangelo stammenden Stil verpflanzte und so die dortigen Bildhauer von der bis dorthin herrschenden Manier des Domenico Aimo, il Varignana genannt (blüht 1510, gest. 1539) und des bizarren Amico Aspertini (von ihm soll später auch bei den Malern die Rede sein) dann des Sigismondo Bargelleso (tätig 1520—1524) und Ercole Seccadinari (gest. 1540) ablenkte. Nun folgen der neuen Richtung der oben genannte Lombardi, Properzia dei Rossi (1490?—1530), Lazzaro Casario (gest. 1588), Alessandro Menganti und andere in Bologna beschäftigte fremde Meister.



Abb. 650. Alfonso Lombardi, Auferstehung Christi (Bologna, S. Petronio). (Emilia)

Zwischen der alten und neuen Kunst schwankte in Reggio der kräftige, fleißige, schon erwähnte Bartolomeo Spani (1467 bis 1540?), der seinen Enkel Prospero, Clementi genannt (starb in hohem Alter 1584), mit weiser Energie in den Bahnen Michelangelos sah. Man betrachte seine Statuen Adam und Eva (Abb. 619) an der von ihm begonnenen Domfassade von Reggio, das Grabmal Fossa ebendaselbst, den Sarkophag und die Statue des S. Bernardo degli Uberti in der Domkrypta von Parma.

Clementi war vielleicht der letzte große Bildhauer der Emilia, wenn man nicht auch noch als solchen den Bolognesen Alessandro Algardi (1592—1654) ansehen will, der freilich mehr in Rom als in Bologna arbeitete, wo von seiner Hand in S. Peter das vielbewunderte Grabmal Leos XI. (Abb. 651) steht. Im Conservatorenpalaste befindet sich die Statue Innozenz' X., die an Kraft und Großartigkeit mit der gegenüberstehenden Urbans VIII. von Bernini wetteifert. Seine Fassade von S. Ignazio gehört zu den gewaltigsten von Rom, trotzdem sie von den damaligen Absonderlichkeiten freibleibt. In Bologna kann man ihn als Bildhauer im Oratorium von S. Maria della Vita, im Museo Civico und in S. Paolo studieren, aber nicht als Architekten, da er dort nichts baute.

Späterhin wurde die Skulptur im höchsten Grade manieriert und die Künstler beschränkten sich eigentlich darauf, gewerbsmäßig Statuen und Dekoratives aus Marmor für Gräber und Kirchenfassaden und aus Stuck für das Kircheninnere herzustellen. Als geschickte bolognesische Bildhauer sind bekannt: Giulio Cesare Conventi (1577—1640), der auch in Modena und Venedig arbeitende Camillo Mazza (1602—1672), dessen Sohn Giuseppe (1653 bis 1741), Gabriele Brunelli (1605—1682), Schüler Algardis, Clementi Molli, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts nach Venedig ging und von Sigismund IV. von Polen nach Warschau berufen wurde, Sebastiano Sarti, genannt il Rodelone (gest. 1740?), der im Modellieren von Anatomiefiguren treffliche Ercole Lelli (gest. 1766) und die beiden Piò, Vater und Sohn, Angelo (1690—1769, Abb. 652) und Domenico (gest. 1799), aus deren Schule Filippo Scandellari (1716—1801), Giacomo De Maria und Giacomo Rossi (gest. 1817) hervorgingen. Die beiden letzteren traten zum Neuklassizismus Canovas über, nach dessen Beispiel mit Geschick Alessandro Franceschi, der später nach Rom übersiedelte Adamo Tadolini (1789 bis 1868), Giovanni Putti und andere arbeiteten.

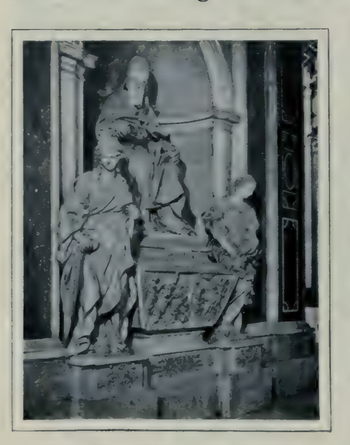


Abb. 651. Alessandro Algardi, Grabdenkmal Leos XI. (Rom, Peterskirche). (Anderson)

In den anderen Städten der Emilia waren die Bildhauer spärlicher geworden, aber doch nicht ganz verschwunden. Ferrara, das in der Mitte des Cinquecento Lodovico Ranzi, der später nach Brescia zum Baue des Palazzo Municipale ging, bei der Arbeit gesehen hatte, gab am Ende des nächsten Jahrhunderts dem Andrea Ferreri (1673—1744) viel Beschäftigung. Er arbeitete in Marmor, Stuck und Terrakotta, kalt und manieriert, aber doch ernst und vornehm. Geschickte Dekorateure gab es in großer Zahl. In Forlì blühte nach dem Maler und trefflichen Stukkateur Pietro Paolo Menzocchi (tätig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) Francesco Andreoli (gest. 1815); Faenza war auf seinen Giovanni Ballanti Graziani (1762—1835), Ravenna auf Antonio Martinetti stolz. In Parma aber herrschte inzwischen der Franzose G. B. Boudard.

Literatur zu Kapitel XXI

Werke allgemeinen Inhalts, Städteführer usw. siehe die Literatur zu Kapitel XX. — G. Ferrari-Moreni, Contributo alla storia artistica modenese. Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi, 1899, vol. IX. — F. Manfredini, Delle arti del disegno e degli artisti della provincia di Modena dal 1777—1862. Modena 1862. — L. Vedriani, Raccolta dei pittori, scultori ed architetti modenesi. Modena 1662. — A. Venturi, La scultura emiliana del Rinascimento. I: Modena. Arch. stor. dell'Arte, 1889; I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara. Riv. stor. italiana, 1884; L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este. Ebenda 1886; Beiträge zur Gesch. der Ferrarischen Kunst. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., VIII, 71. — G. Gruyer, L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este. Paris 1897. — G. A. Landi, Raccolta di alcune facciate di palazzi e cortili più ragguardevoli di Bologna. Bologna. — A. Bolognini Amorini, Vite dei pittori ed artefici bolognesi. Bologna 1841—1842. — A. Bertolotti, Artisti bolognesi, ferraresi ecc. del già Stato Pontificio in Roma nei sec. XV—XVIII. Bologna 1885. — F. Malaguzzi-Valeri, La scultura a Bologna nel 400. Rep. f. Kunstw., XXII. — F. Malaguzzi-Valeri, L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano 1899; Le terrecotte bolognesi. Emporium, 1899, X. — H. Semper, F. O. Schulze und W. Barth, Carpi. Dresden 1882. — L. Orsini, Imola e la valle del Santerno. Bergamo 1907. — G. B. Venturi, Notizie di artisti reggiani. Modena 1882. — F. Malaguzzi-Valeri, Notizie di artisti reggiani. Reggio Emilia 1892. — G. Marcello Valgimigli, Dei pittori e degli artisti faentini. Faenza 1869. — L. M. V. T., I castelli del Piacentino: Torano, Rezzano e Monte Santo. Piacenza 1901—1902. — L. Marinelli, Le rocche d'Imola e di Forlì. Emporium, 1904. — A. Rubbiani, La facciata dello Spirito Santo in Val d'Aposa. Bologna 1904. — Ch. Yriarte, Les arts à la cour des Malatesta au 15e siècle. Gaz. des Beaux Arts, 2, XIX, 19; Un condottiere au 15e siècle. Rimini. Paris 1882. — V. Lonati, Sigismondo di Pandolfo Malatesta. Emporium, XIV, 1901. — L. Marinelli, La rocca Malatestiana di Cesena. Reggio Emilia 1907. — C. Ricci, Il castello di Torchiara. Santi ed Artisti. Bologna 1910. — L. Cerri, Il castello di Montechiaro. Piacenza 1899. — A. Colasanti, Due novelle del Boccaccio nella pittura del Quattrocento. Emporium, 1904. — E. Burmeister, Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini. Breslau 1891. — A. Higgins, Notes on the Church of St. Francis or Tempio Malatestiano at Rimini. London 1892. — C. Grigioni, I costruttori del tempio Malatestiano in Rimini. Matteo de' Pasti. Rass. bibl. dell'arte ital., 1908—1910. — G. Mancini, Leon Battista Alberti. Firenze 1882. — E. Londi, Leon Battista Alberti architetto. Firenze 1906. — Per Leon Battista Alberti. Sondernummer. Bologna 1904. — R. Cessi, Il soggiorno di Lorenzo e L. B. Alberti a Padova. Arch. stor. Ital., 1909. — C. Grigioni, Matteo Nuti. La Romagna, VI, Forlì 1909. — C. Cesari, La chiesa di Fornò. Rass. d'Arte, 1909. — C. Grigioni, Per la storia dell'arte in Forlì. Boll. della Società fra gli amici dell'Arte per la Provincia di Forlì, 1895, 4. — L. Arduini, Gli scultori del Tempio Malatestiano di Rimini. Roma 1907. — A. Pointner, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Straßburg 1909. — G. Grauß, Il Duomo di Faenza. Faenza 1891. — G. Agnelli, Il palazzo di Lodovico il Moro a Ferrara. Ferrara 1902. — F. Malaguzzi-Valeri, La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna. Arch. stor. dell'Arte, 1893. — A. Rubbiani, Il convento olivetano di S. Michele in Bosco sopra Bologna. Arch. stor. dell'Arte, VIII, 1895; La facciata della Santa in Bologna. Rass. d'Arte, V, 1905. — F. Malaguzzi-Valeri, La chiesa della Santa a Bologna. Arch. stor. dell'Arte, X, 1897. — G. Zucchini, La facciata del Palazzo del Podestà. Bologna 1909. — L. Sighinolfi, L'architettura bentivolesca in Bologna e il Palazzo del Podestà. Bologna 1909. — L. Beltrami, Aristotele da Bologna. Milano 1888. — F. Malagola, Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti. Bologna 1877. — F. Malaguzzi-Valeri, La chiesa e il convento di S. Giovanni in Monte a Bologna. Arch. stor. dell'Arte, X. — A. Bacchi della Lega, La chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna. Bologna 1904. — E. Ravaglia, Il portico e la chiesa di S. Bartolomeo in Bologna. Boll. d'arte del Ministero della P. I., III, 1909. — N. Pelicelli, La chiesa della Steccata. Parma 1901. — A. Ronchini, Il Torchiarino da Parma. Atti e memorie delle Provincie Parmensi, vol. III. — L. Scarabelli, Smeraldo Smeraldi ingegnere parmigiano. Parma 1845. — A. Corna, Storia ed Arte in S. Maria di Campagna di Piacenza. Bergamo 1908. — L. Marinelli, La rocca Brancaleone in Ravenna. Bologna 1906. — C. Ricci, Monumenti veneziani nella Piazza di Ravenna. Rivista d'Arte. Firenze 1905; La statua di Guidarello Guidarelli. Emporium, XIII, 1901. — Patrizi, Il Giambologna. Milano 1905. — W. Bode, Le opere di Niccolò dell'Arca. L'Arte, II, 1899. — C. von Fabriczy, Niccolò dall'Arca. Sonderabdruck aus d. Beiheft z. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., 1898, 19. — L. Aldovrandi, Il sepolcro di S. Maria della Vita in Bologna e Niccolò dall'Arca. L'Arte, II, 1899. — F. T. Bonora, Intorno alla cappella nella quale si venera il sepolcro del S. P. Domenico. Bologna 1883. — F. T. Bonora, L'arca di

S. Domenico e Michelangelo. Bologna 1875. — A. Venturi, Di un insigne artista modenese del sec. XV. — Guido Mazzoni, Arch. stor. ital., 1887. — A. Moschetti, Parziale ricupero di un capolavoro del Mazzoni. L'Arte, X, 1907. — W. Bode, Sperandio Mantovano. — A. Venturi, Sperandio da Mantova. Arch. stor. dell'Arte, I, 1888. — C. Malagola, Di Sperindio . . . in Faenza. Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria per le prov. di Romagna, Serie III, Vol. I. Bologna 1883. — H. Mackowsky, Sperandio Mantovano. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XIX, 171. — N. Malvezzi, Alessandro V papa a Bologna (mit einer Notiz von A. Rubbiani über das Grab Alexanders V.). Bologna 1893. — G. Franciosi, Dell'animo e dell'arte di Antonio Begarelli. Modena 1879. — A. Rubbiani, Un' opera ignorato di Vincenzo Onofrio. Arch. stor. dell'Arte, VIII, 1895. — Adolf Gottschewski, Über die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Straßburg 1908. — E. Ridolfi, La data della morte di Alfonso Lombardi. Arch. stor. dell'Arte, VIII, 1895. — W. Braghirolli, Alfonso Cittadella. Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana. Mantova 1874—1878. — A. Saffi, Della vita e delle opere di M. Properzia de' Rossi. Forlì 1840. — M. A. Gualandi, Memorie intorno a Properzia de' Rossi scultrice. Bologna 1854. — G. Ferrari, Bartolomeo Spani. L'Arte, 1899. — F. Fontanesi, Di Prospero Spani detto il Clemente. Reggio 1826. — R. Coteleni, Prospero Spani. Reggio Emilia 1903. — C. Campori. Ricordi di Giuseppe Obici scultore modenese. Modena 1865. — F. Picco, Alessio Tramelli, architetto da Piacenza. Emporium, Januar 1910.

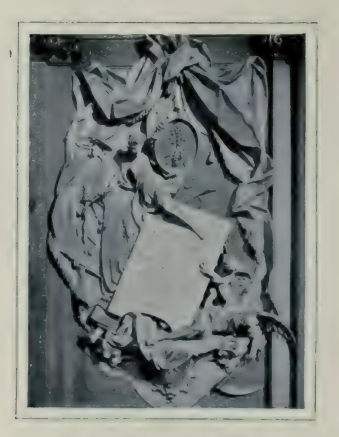


Abb. 652. Angelo Piò,
Gedenktafel für General Marsigli
(Bologna, S. Domenico). (Emilia)



Abb. 653. B. Avanzini, Palazzo Ducale, jetzt Militärakademie (Modena). (Alinari)

KAPITEL XXII

Die Emilia

Die Architektur bis zum 19. Jahrhundert

Eine große Bedeutung gewann die Emilia seit der Mitte des Cinquecento in der Baukunst und das speziell durch die Tüchtigkeit eines genialen, in ihrem Herzen geborenen Mannes: Jacopo Barozzi (1507—1573), nach seinem im Territorium von Modena gelegenen Heimatsorte Vignola genannt. Seine Regel der „fünf Ordnungen“ und die Architekturbücher des Bolognesen Sebastiano Serlio (1475—1552, Abb. 654) waren die Handbücher, ja sozusagen die Gesetzbücher, aus denen die Architekten von ganz Europa ihre theoretischen Kenntnisse schöpften. Wiewohl Vignola, wie alle seine Zeitgenossen, den alten Vitruv hochschätzte, war er doch weit davon entfernt, ein trocken methodischer Vitruvianer zu sein. In seinen Werken zeigt er sich als ein vielseitiger, stark phantasievoller Künstler, der sich von dem allzu mächtigen michelangelesken Einflusse freizuhalten weiß und selbstständig schafft. Erst ist er in Bologna als Maler tätig, sieht aber nur wenig Hoffnung auf guten Erwerb und „wandte sich“, wie Ignazio Danti schreibt, „fast ganz der Architektur und Perspektive zu,“ worin er bald das ganze Feuer seiner Begabung zeigen konnte. Von dort ging er nach Rom, um die Regeln Vitruvs in den alten



Abb. 654. S. Serlio, Fenster am Palazzo Pubblico (Bologna). (Emilia)

Monumenten nachzuweisen und übersiedelte dann nach Frankreich zu Primaticcio, dem er perspektivische Zeichnungen, die in den Bildern in Fontainebleau benützt werden sollten, sandte. Dann kehrte er als Architekt von S. Petronio nach Bologna zurück und wurde beauftragt, ein Projekt für die Fassade zu entwerfen. Er wollte aber in fruchtlosen Streitigkeiten mit boshaften Gegnern keine Zeit verlieren, wiewohl er von Giulio Romano und Cristoforo Lombardi unterstützt wurde. Doch legte er in der Zwischenzeit „mit kolossaler Mühe den schiffbaren Kanal in Bologna" an, erbaute daselbst den wuchtigen Palast Bocchi (1545) und den Turm des Palazzo Isolani in Minerbio. Hierauf kehrte er, von Julius II. berufen, nach Rom zurück und erbaute für ihn die schöne, noch jetzt Villa Giulia genannte, vor den Toren gelegene Villa. Dann war er nach dem Tode dieses Papstes in Diensten des Kardinals Farnese und errichtete zwei sehr berühmt gewordene Bauten: den gigantischen, großartigen Palast von Caprarola (Abb. 655) und die Gesùkirche. Mit dem Palast von Caprarola und dem unvollendet gebliebenen Palaste in Piacenza (Abb. 656) schuf er einen eigenen, stets von den Farnese eingehaltenen Konstruktionstypus, der den Namen „farnesisch" verdient.



Abb. 655. Vignola, Palazzo Farnese (Caprarola). (Moscioni)

Auch in der Pilotta von Parma, einem anderen unvollendet gebliebenen gigantischen Bau scheint Vignolas Geist zu leben, wiewohl statt des großen emilianischen Architekten Giovanni Boscoli von Montepulciano an ihm Anteil gehabt zu haben scheint.

Dem Barozzi in allen seinen umbrischen und römischen Arbeiten zu folgen wäre ein Abschweifen vom Wege und ein Überschreiten der Grenzen dieses Buches. Man weiß nicht, ob er nochmals nach Bologna

zurückkam. Jedenfalls ist die Fassade des Palazzo dei Banchi nicht von ihm, sondern von Carlo da Limido (tätig 1546, gest. 1564) entworfen.



Abb. 656. Vignola, Palazzo Farnese (Piacenza). (Alinari)

Am Ende des 16. Jahrhundert und den beiden folgenden weist die Emilia eine Reihe von Baumeistern auf, die, wenn sie auch Vignola nicht erreichten, ihm nacheifernd ebenfalls viele edle und bemerkenswerte Bauten schufen. In Bologna finden wir zuerst Antonio Morandi, Terribilia (gest. 1568) genannt, Autor des Archiginnasio (Abb. 657) und der Paläste Marconi, früher Orsi, und Marescotti; dann seinen Enkel Francesco (gest. 1603), der den geschmackvollen Brunnen im Garten de' Semplici (Abb. 658), der jetzigen Kunstakademie, entwarf; Scipione Dattaro (gest. 1604), der Erbauer der wuchtigen Zecca (1580); Bartolomeo Triachini, der den ersten Hof des Palazzo Celesi, der heutigen Universität (Abb. 659), und den finsteren Palazzo Malvezzi-Medici entwirft. Aus der Familie Tibaldi, auch Pellegrini genannt, stammt zuerst Tibaldo, der das Kloster S. Gregorio erbaut. Sein Sohn Pellegrino (1527—1597), von dem schon ausführlicher auf S. 193 die Rede war und der dann später als Maler zu erwähnen sein wird, arbeitete nicht viel als Architekt in Bologna, aber man kann ihn an der großartigen Fassade des oben genannten Palazzo Celesi (Abb. 660), wo er die klassischen Formen mit der genialen Freiheit eines Malers interpretierte, bewundern.



Abb. 657. A. Terribilia, Das Archiginnasio (Bologna). (Emilia)

Sein Bruder Domenico erbaute viel mehr; vielleicht mit gleicher Größe aber sicher mit weniger Geschmack. Das beweist der für seine starken Gesimsglieder zu schmale Palazzo Malvezzi-Campeggi (früher Magnani), ferner der Portikus della



Abb. 658. Fr. Terribilia, Brunnen im Garten de' Simplici (Bologna). (Emilia)

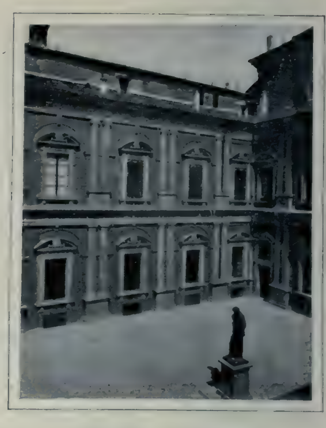


Abb. 659. B. Triachini, Hof der Universität (Bologna). (Emilia)

Gabella und der erzbischöfliche Palast mit seinen einfachen, aber eher schwerfälligen Linien.

Im Seicento läßt anscheinend die Tüchtigkeit und Tätigkeit der bolognesischen Architekten ein wenig nach, so daß man sich oft an Fremde hält, wie z. B. an den Mönch Giovanni Ambrogio Magenta, der die kühne Kirche S. Salvatore baut. Es gibt aber doch auch ansehnliche Baumeister, wie Bartolomeo Provaglia (gest. 1672), von dem die kräftige Porta Galliera und der Palazzo Davia-Bargellini (Abb. 662) stammen und der Mönch G. B. Bergonzoni (1628—1692), Schöpfer der Kirche S. Maria della Vita (Abb. 661). Ein Jahrhundert später (1787) setzte ihr die Kuppel jener Giuseppe Tubertini auf, der in seinem Giuoco del Pallone (1822) den klassischen, richtig abgestimmten Ton fand, der trefflich dem noch heute athletischen Zwecken dienenden Bau entspricht.

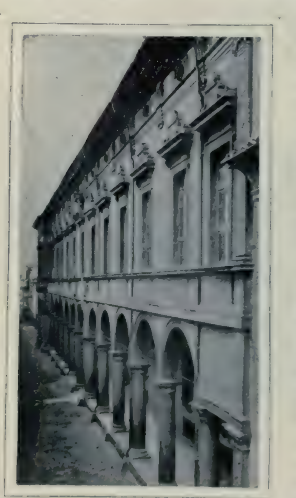


Abb. 660. Bologna, Universität. (Emilia)

Im Seicento taucht in Bologna die fruchtbare Familie der Bibiena auf. Sie sind Architekten von Palästen, Kirchen, aber noch mehr von Theatern und Theaterdekorationen, die berühmt und



Abb. 661. G. B. Bergonzoni, S. Maria della Vita (Bologna). (Emilia)

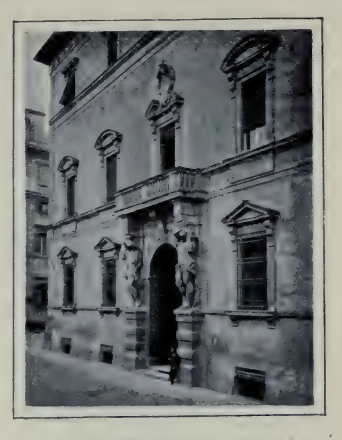


Abb. 662. B. Provaglia, Palazzo Davia-Bargellini (Bologna) (Emilia)

von den Höfen ganz Europas gesucht wurden. Mit ihnen steigt zum höchsten Ruhme die Bologneser Szenographenschule, welche mit Serlio begann und mit Francesco Cocchi (1788—1865), Valentino Solmi (1810—1866) und Domenico Ferri (1808—1865), der um das Jahr 1850 nach Paris ging und so großen Anteil an der Erneuerung der französischen Szenographie hatte, endete. Diese sind die letzten Ausläufer einer Kunstrichtung, die früher Künstler vom Rufe eines Girolamo Curti, Dentone genannt (1576—1631), Giacomo Alboresi (1632—1677), Andrea Sighizzi (1641—1684), Marcantonio Chiarini (1652–1730), Pompeo Aldovrandini (1677 bis 1735), Giuseppe Orsoni (1691—1755), Vittorio Bigari (1692—1776), Domenico Francia (1702—1758), Mauro Tesi (1730—1766), Flaminio Minozzi (1735 bis 1795), Mauro Braccioli (1761—1810) und Antonio Basoli (1774—1848) zu den ihrigen gezählt hatte.



Abb. 663. Giuseppe Bibiena, Szenerie (Nach einem Kupferstiche).

Giovanni Maria Galli (1619—1665), Bibiena genannt, übersiedelt von dem heimatlichen, in der Nähe von Arezzo gelegenen Bibbiena nach Bologna und

lernt dort bei Albani. Er hat zwei Söhne Ferdinando (1657 bis 1743) und Francesco (1659—1739). Ferdinando zeugt Giuseppe (1696—1756, Abb. 663) und Antonio (1700—1774), Antonio den Alessandro (gest. 1760); von Giuseppe stammt Carlo (1725—1787).



Abb. 664. Francesco Bibiena, Arco del Meloncello (Bologna). (Emilia)

Unter ihnen war der erste große Theaterarchitekt Ferdinando, der nach dem Studium des Carlo Cignani mit Mauro Aldovrandini (1649 bis 1680) und unter der Anweisung des Giacomo Antonio Mannini (1646 bis 1732) zur Architektur überging. Dann reiste er triumphierend im Auslande. Man müßte ein ganzes Buch schreiben, wenn man die Entwicklung Ferdinandos und der anderen Mitglieder seiner Familie verfolgen wollte.

Francesco begnügte sich indessen nicht mit Architekturen aus Leinwand, Papier und Holz. Er errichtet Bauten, so z. B. in Bologna den schönen Arco del Meloncello (Abb. 664), der mit seinen eleganten Kurven den Kreuzungspunkt dreier Wege bildet. Antonio aber ist der Bedeutendste. Seine Szenographien erschienen den Zeitgenossen als Wunderwerke und als solche erscheinen uns seine Dekorationen und seine Theater, deren es in und außerhalb Italien eine Menge gab, von denen freilich nur wenige und unter diesen als bedeutendstes das Teatro Comunale von Bologna (1756) übrig blieben.



Abb. 665. C. Fr. Dotti, Madonna di S. Luca (Bologna). (Emilia)

Um einen Begriff vom Ruf und Glück der Bibiena zu haben, wollen wir einen Bologneser Chronisten zitieren: „nachdem sie mit ihrem Vater (Ferdinando) lange Zeit in Wien und Portugal gewesen waren, kamen die Söhne des trefflichen Malers wieder in der Heimat an, stiegen in ihrem Hause ab, alle reich beladen mit Geschenken und Geld, das sie von jenen königlichen und kaiserlichen Majestäten erhalten hatten; und sie brachten ihr Wappen über dem Tore ihres Hauses an, damit sie von allen geehrt und geachtet seien“.

Wenn, wie schon gesagt, das Aussehen der Stadt den szeno-

graphischen Geschmack ihrer Künstler sichtlich belebte, so verführte dieser andererseits wieder die Architekten zu kühnen und sehr effektvollen Bauten. Dies beweist Alfonso Torregiani (gest. 1764), besonders in seinen Palästen Rusconi und Montanari (einst Aldovrandi, Abb. 666); Carlo Francesco Dotti (gest. 1780), der den Hügel della Guardia so geschmackvoll mit der Kirche der Madonna di S. Luca (Abb. 665) zu schmücken wußte und Angelo Venturoli (1749—1825), dessen Palazzo Hercolani (Abb. 667) im Atrium direkt eine klassische Szenerie nach der Art des Basoli und Cocchi darstellt. Nicht zu vergessen ist, daß Cocchis Schüler auch Giuseppe Mengoni (1827—1877, ebenfalls aus der Emilia war, der mit der Kühnheit des Szenographen die Mailänder Galerie (Abb. 372) und in Bologna die Sparkasse (Abb. 668) baute. Ein anderer Schüler Cocchis war Tito Azzolini (1837—1907), der die große Treppenanlage der Montagnola in Bologna und die Sparkasse von Pistoja erbaute.

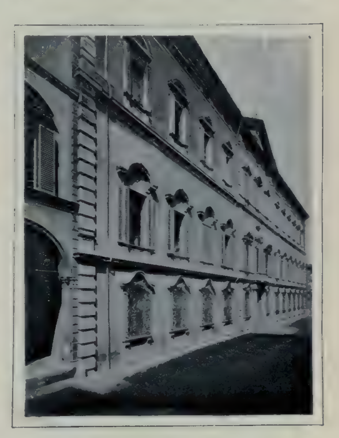


Abb. 666. A. Torregiani, Palazzo Montanari (Bologna). (Emilia)

Die größten Bauten von Modena und zwar den Palazzo Ducale (1635, Abb. 653) und das Collegio di S. Carlo (1664) verdankt man dem großen römischen Architekten Bartolomeo Avanzini, aber auch die Stadt und die Umgegend weisen gute Künstler auf, wie Giovanni Guerra, der im Jahre 1596 die Kirche del Paradiso erbaut oder Giorgio Soldati, der zehn Jahre später die Kirche S. Bartolomeo errichtet, die vom Padre Pozzi kühn ausgemalt wird, und Raffaele Menia, der im Jahre 1629 den Palazzo Pubblico errichtet. Auch die pseudoklassische Periode entbehrt nicht tüchtiger Architekten, wie Francesco Vandelli, der das Foro Boario und das Theater erbaut, Giuseppe Soli, von dem das Istituto di Belle Arti und Cesare Costa, von dem das Teatro Comunale in Reggio, eines der größten Italiens, stammt. Wenn aber von einem Modenesen sein Theater und von dem Ferraresen Alessandro Balbi die grandiose Madonna della Ghiara (1597, Abb. 669 und 670) stammen, so kann Reggio doch auf den Namen des Francesco Pacchioni, der die letztere Kirche vollendet und das Benediktinerkloster erbaut und ferner auf den des Messori, der die elegante Kuppel von S. Pietro schuf, hinweisen. Vor allem ist hier auch Gaspare Vigarani (1586—1663) zu erwähnen,

der von der Szenographie Schwung mitbrachte und die Entwürfe für das Oratorium di S. Girolamo in Reggio (1646), von S. Giorgio in Modena und der Villa Malmusi (Abb. 672) in der Umgebung von Modena fertigstellte.

Abgesehen von Balbi kennt Ferrara noch andere tüchtige Künstler, wie Alberto Schiatti (tätig 1576), Francesco Guitti, den Erbauer von S. Maria della Rosa (1624), Francesco Mazzarelli (blühte 1662—1703), Giulio Panizza (blühte 1712), Domenico Santini (blühte 1756) und später im 19. Jahrhundert Antonio Tosi Foschini. Der bekannteste, ja vielleicht der einzige berühmte ist G. B. Aleotti (1546—1636), nach seinem im Ferraresischen



Abb. 667. A. Venturoli
Palazzo Hercolani (Bologna). (Emilia)



Abb. 668. G. Mengoni,
Sparkasse (Bologna). (Emilia)

gelegenen Heimatsstädtchen Argenta genannt. Über zwanzig Jahre blieb er in Diensten des Herzog Alfons II., dann des Magistrats von Ferrara. Er unternimmt dann mit seinem reichen Wissen große hydraulische und Festungsbauten, während er zugleich die Fassade der Gesùkirche, die Kirche S. Carlo und das Theater degl' Intrepidi, einen von den Zeitgenossen vielbewunderten und leider im Jahre 1679 abgebrannten Bau, errichtet. Erhalten ist aber zum Glück ein anderes, ebenfalls von ihm gebautes Theater, nämlich das Teatro Farnese in Parma (Abb. 671), noch immer eines der größten und schönsten Europas, in dem der Künstler in ganz eigenartiger Weise die klassischen Elemente des antiken Theaters mit den Bedürfnissen des neuen verband, indem er über den Sitzstufenreihen die Logen anbrachte und von der ebenen Fläche aus die Bühne gleich einem Vorhang ansteigen ließ.

In Parma war auch Alessi gewesen, und er erbaute dort das gewaltige Jesuitenkollegium, die jetzige Universität. Aber auch dort gab es tüchtige einheimische Architekten. Man sehe die reizende Kapuzinerinnenkirche von G. Francesco Testa (1561), die herrliche Annunziata von G. B. Fornovo (1566) mit ihrer reichen, gefälligen Linienbewegung (Abb. 674); die große Kirche del Quartiere, welche G. B. Magnani (tätig 1610—1627) errichtet, derselbe, der S. Alessandro umbaut und den Palazzo Comunale entwirft. Im Settecento bringt eine heitere französische Note Ennemondo Petitot, der den fast wie eine Baumbasilika wirkenden Stradone entwirft, den Palazzo del Governo, die Fassade von S. Pietro erbaut und den von Giovanni Boscoli im Jahre 1564 errichteten Palazzo del Giardino vergrößert. Das anmutig herrschaftliche Aussehen der Stadt fördern noch die von Maria Louise unternommenen Bauten, unter ihnen besonders das von Nicola Bettoli erbaute Teatro Regio (1821).



Abb. 669.
A. Balbi, Madonna della Ghiara (Reggio Emilia). (Fantuzzi)

Auch in Piacenza folgen den ernsten harmonischen Renaissancebauten wuchtige Gebäude, wie die Kirche S. Agostino (1570) und die Paläste Mandelli und Marazzani-Visconti, aber man kennt nicht ihre Architekten. Man weiß nur, daß Lotario Tomba im Jahre 1781 die Fassade des Palazzo del Governo errichtete.

Auch von Bologna gegen die Romagna hin ändert sich nichts an der Architektur und eine jede Stadt vermag vornehme Künstler aufzuweisen. Imola besitzt, abgesehen von Lorenzo und Cosimo Mattoni, Cosimo Morelli, der im 18. Jahrhundert einer der größten Architekten der Romagna ist und in



Abb. 670.
A. Balbi, Madonna della Ghiara (Reggio Emilia). (Fantuzzi)



Abb. 671. G. B. Aleotti, Teatro Farnese (Parma). (Alinari)



Abb. 672. G. Vigarani, Villa Malmusi (Umgebung von Modena). (Fantuzzi)



Abb. 673. Ravenna, Dom. (Ricci)

Imola S. Agostino erbaute, S. Cassiano und den Palazzo Comunale rekonstruierte.

Faenza bewundert mit Recht den Brunnen des Domenico Castelli (blühte 1621), der von dieser Leistung den Beinamen Fontanino erhielt. Im folgenden Jahrhundert weist es G. B. Campidori, Pietro und Gioacchino Tomba und den geschmackvollen Autor der Paläste Gessi und Magnanuti in Faenza und der Domkuppel von Ravenna (Abb. 673) Giuseppe Pistocchi auf. In Forlì hinterläßt das Barock einige Kirchen und eine Menge von Palästen (Guarini - Torelli, Gaddi, Albicini, Tartagni, Piazza Paolucci, den von Matteo Masotti erbauten Palazzo Guarini - Matteucci usw.) Unter den Architekten ragt der Mönch Giuseppe Merenda (tätig 1722—1770) hervor. Er erbaut die Kirchen del Carmine und del Suffragio, das Hospital und die Cappella di S. Pellegrino. Der Neuklassizismus hat dort seinen Hauptvertreter in Giulio Zambianchi, der die Kathedrale rekonstruiert (1841). — In Cesena lebte der Theatiner Matteo Zaccolini (er starb an der Pest im Jahre 1630 und war außer Architekt auch ein hervorragender Perspektivmaler und als solcher Lehrer von Poussin und Domenichino), der Luganese Carlo

Borboni (1720–1773), Agostino Azzolini, der im Jahre 1795 den prächtigen Portikus des Hospitals erbaute und schließlich Vincenzo Ghinelli, der das im Jahre 1846 eröffnete Theater entwarf.

In Rimini wird oft der Name des Giovanni Fr. Bonamici (gest. 1759) erwähnt, der mit einem gewissen Talente auch in Pesaro, Fano, Sinigaglia und Ravenna tätig war. Man kann ihm aber nie das Verbrechen verzeihen, daß er herrliche antike Monumente durch eigene Bauten ersetzte! Die Stadt zeigt außerdem Gebäude von Francesco Scarampi (gest. 1714), so z. B. die östliche Seite des Palazzo Comunale und S. Francesco di Paola. Für die Kirche dei Servi, das Oratorio di S. Girolamo, das Schlachthaus bediente man sich des Bolognesen G. Stegani (gest. 1787) und für das Theater des Modenesen Luigi Poletti (1792—1869), der durch seine große, aber kalt lassende Restaurierung von S. Paolo in Rom (Abb. 675) bekannter ist als durch andere wahrhaft geschmackvolle Bauten.

Ravenna zählt zu seinen besten Architekten Bernardino Tavella, der sich großartig im Innern von S. Maria in Porto (1553) zeigt, dann Luca Danesi (1598—1672) und Camillo Morigia (1743



Abb. 674. G. B. Fornovo, Annunziatakirche (Parma). (Alinari)



Abb. 675. Luigi Poletti, S. Paolo fuori le mura (Rom). (Alinari)



Abb. 676. Ravenna, S. Maria in Porto. (Ricci)

bis 1795). Dem Danesi weist man den Palazzo Rasponi delle Teste zu, der aber mehr als dreißig Jahre nach dessen Tod erstand. Immerhin kann man seine kräftige Kunst in der Theatinerkirche S. Maria della Pietà in Ferrara studieren. Hingegen hat von Morigia, der auch die Domfassade in Urbino baute, Ravenna viele und schöne Werke. In der Fassade von S. Maria in Porto (Abb. 676) zeigt sich bei manchem barocken Überschwange doch schon ein Hauch des von den Neuklassikern angestrebten Ernstes. Er erreichte ihn ganz in der Fabbrica dell' Orologio. Von ihm stammen auch die Hafenmagazine, die in ihrer Kraft und Einfachheit so gut ihren Zweck erfüllen. Sodann baute er auch das Grab Dantes, das in seiner Zierlichkeit so wenig dazu paßt, den Leichnam des größten und ernstesten aller Dichter aufzunehmen.

Wie viele Namen, wie viele Bauten haben wir von einer im allgemeinen, in den großen und kleinen Kunstgeschichten vernachlässigten Zeit genannt? Gerade deswegen haben wir es getan. Die sie umhüllende Vergessenheit und die Verachtung der Bauten jener Zeit schwinden nach und nach und man muß von nun an mit dieser Umkehr rechnen.

Literatur zu Kapitel XXII

Werke allgemeinen Inhalts über die Kunst der Emilia, Städteführer usw. siehe die Literatur zu den Kap. XX und XXI. — Crespi, Vite dei pittori bolognesi. Bologna 1769. — Pascoli, Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni. Roma 1736. — G. P. Zanotti, Storia dell' Accademia Clementina in Bologna. Bologna 1739. — A. Ricci, Storia dell' architettura italiana. — Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien. — O. Raschdorff, Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana vom 13.-17. Jahrhundert. — Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi. Vignola 1908 (s. besonders das Kapitel, das die ausführliche Literatur über Vignola enthält). — C. Fabriczy, Besprechung des Buchs von Hans Willich über Vignola. Repertorium, 1908. — L. Sighinolfi, Il vero architetto nel palazzo dei Banchi. Resto del Carlino, Nr. vom 25. Dez. 1909. — A. Ronchini, Giovanni Boscoli e la Pilotta. Atti e Memorie della R. Deputaz. di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi, III, 1864. — D. Bandi, Giambattista Aleotti architetto. Argenta 1878. — Glauco Lombardi, Il teatro Farnese. Arch. stor. delle Provincie Parmensi, IX, 1909. — Scaletta, Il Fonte pubblico di Faenza. Faenza 1904. — M. Valgimigli, La torre dell' orologio e il fonte pubblico di Faenza. Faenza 1873. — A. Messeri e A. Calzi, Faenza nella Storia e nell' Arte. Faenza 1909. — D. Manzini, Storia dell' insigne basilica di S. Prospero in Reggio Emilia. Reggio Emilia 1880. — C. Campori, Biografia di Luigi Poletti. Modena 1881. — L. Amadesi, La Metropolitana di Ravenna. Bologna 1748. — F. Mordani, Uomini illustri di Ravenna. Operette, I. Firenze 1874.



Abb. 677. Francesco Francia, Anbetung der Magier (Dresden, Galerie).

KAPITEL XXIII

Die Emilia
Die Malerei des Trecento und Quattrocento

Die Emilia hat drei große Zentren der Malerei gehabt: Ferrara, Bologna und Parma. Da aber deren Einfluß sich oft auf fast die ganze Emilia, ja sogar in manchen Zeiten über ganz Italien verbreitete, selbst nach auswärts übergriff, so muß man sie harmonisch je nach der Entwicklung der einzelnen Schulen und den verschiedenen Erfolgen betrachten.

Von der romanischen Malerei gab es dort in vergangenen Zeiten bedeutende Denkmäler. Da aber die sogenannten byzantinischen Fresken der Kuppeln von S. Vitale in Ravenna und des Santo Sepolcro in Bologna, wie die der Domfassade von Reggio ganz oder fast ganz verschwunden sind, so bleibt von wahrhaft Großartigem nur der Schmuck der Baptisteriumskuppel in Parma übrig. Es haben sich aber hie und da in vielen Teilen der Emilia zerstreut Proben romanischer Fresken erhalten, die genügend sind, um künstlerische und technische Indi-



Abb. 678. Giov. u. Pietro da Rimini, Tod der Jungfrau Maria (Ravenna, S. Maria in Porto Fuori). (Emilia)

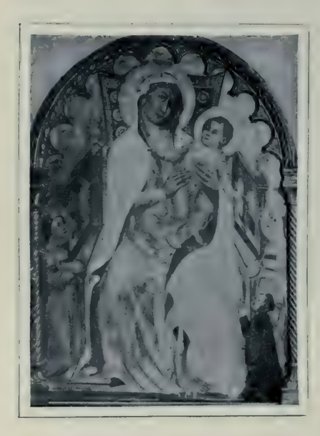


Abb. 679. Vitale Cavalli, Madonna (Bologna, Gemäldegalerie). (Emilia)



Abb. 680. Jacopo Avanzi, Kreuzigung (Rom, Palazzo Colonna).

vidualitäten erkennen zu lassen. Auch die Namen der betreffenden Künstler kennen wir in einigen Fällen. Diese Namen sind überaus häufig in Dokumenten des Trecento, so daß wir sie in unserem Falle nur dann, wenn sie sich mit einem bestimmten erhaltenen Werke verbinden lassen, wiederholen wollen. – Ansehnliche Trecentistenserien finden sich vor allem in der Romagna. Baldassarre (tätig 1354) und Guglielmo da Forlì, Ottaviano und Pace da Faenza, Giuliano (arbeitet schon 1307), Pietro und Giov. Baronzio da Riminì (arbeiten in der Mitte des 14. Jahrhunderts), erstrecken ihre Tätigkeit von den Marken (Urbino und Castel Durante) bis Bologna, Ferrara (wo wir im Jahre 1380 Laudadio Rambaldo finden) und Pomposa und hinterlassen in Ravenna in S. Chiara und S. Maria di Porto Fuori (Abb. 678) vielleicht die wichtigsten Beispiele ihrer guten „malerischen und geistigen Qualitäten“. In Forlì und Faenza scheint das große Beispiel Giottos mehr befolgt worden zu sein als in Rimini, wohin ein Echo der Tätigkeit in den Marken und spezieller der Maler der großen Kapelle des S. Nicola in Tolentino gelangte.



Abb. 681. Scannabecchi, Krönung der Jungfrau Maria (Bologna, Gemäldegalerie). (Emilia)

Die zeitgenössische Bologneser Schule

scheint geringwertig zu sein, so daß unter der großen Zahl gewöhnlich nur genannt werden: Vitale Cavalli, genannt delle Madonne (tätig 1340 bis 1359, Abb. 679), Simone dai Crocifissi (tätig 1355 bis 1399), Jacopo di Paolo (arbeitet 1390—1426), Jacopo Avanzi (Abb. 680), Cristoforo der Ältere (auch da Modena oder da Ferrara genannt und vielleicht identisch mit Cristoforo di Giacomo Benintendi, von dem Nachrichten bis 1403 vorhanden sind) und vor allem Scannabecchi (1352?—1415?, Abb. 681), Sohn des Dalmasio, der ebenfalls Maler war (1324—1390?). Letzterer ist das eigentliche Schulhaupt und stieg zu größerem Ruhme empor. Er bleibt auch noch in seinen letzten Jahren dem Trecento treu, während unterdessen Bittino da Faenza (tätig 1398 bis 1409, Abb. 682) in Rimini gute Proben seiner reformatorischen Bestrebungen hinterläßt.

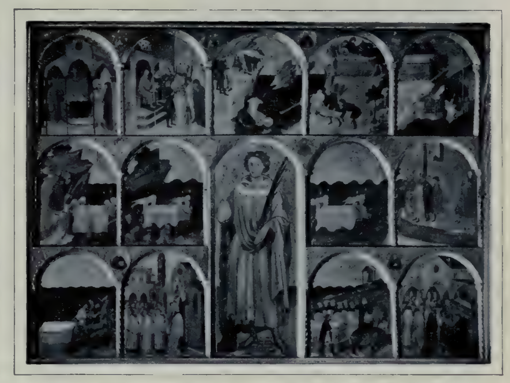


Abb. 682. Bittino da Faenza, Leben des h. Julianus (Rimini, S. Giuliano). (Alinari)

Die wichtigsten trecentistischen Maler der Emilia sind die Modenesen. Wir haben schon von Tommaso gesprochen, von dem in Treviso prächtige realistische und vornehme Malereien erhalten sind (s. S. 47). Weniger großartig, aber nicht weniger edel war Barnaba (Abb. 683), der im Testamente seines Vaters Ottobello vom Jahre 1367 schon als Maler genannt wird. Barnaba wie Tommaso und wie ein gewisser Paolo, Bernardos Sohn, der im Jahre 1335 in Florenz ansässig ist, fand in der Heimat keinen Wirkungskreis, wanderte daher aus und ließ sich in Genua nieder, wo er noch

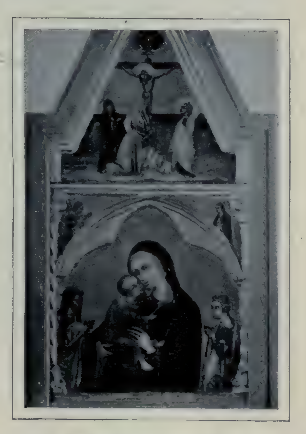


Abb. 683. Barnaba da Modena, Madonna mit Sohn (Modena, Galerie Este). (Alinari)



Abb. 684. Serafino Serafini, Polyptychon: Jungfrau und Heilige (Modena, Dom). (Anderson)

im Jahre 1383 genannt wird. Auch Serafino Serafini (tätig 1348—1385, Abb. 684) verließ die Heimat und ging nach Ferrara, kehrte vielleicht wieder zurück und verbrachte dort die letzten Jahre, wie das große im Jahre 1384 vollendete Domaltarbild zu beweisen scheint. Aus Modena stammte auch jener Giovanni, der in S. Petronio in Bologna die großen im Jahre 1408 von Bartolomeo Bolognini bestellten Fresken und im Jahre 1420 jene der Kapelle dei Dieci di Balìa (Abb. 685) und andere in S. Stefano ausführte.

Zwei der besten Trecentomalereien des Baptisteriums in Parma, wo jedoch die romanischen überwiegen, stammen von Niccolò da Reggio (tätig 1363—1377) und von Bertolino da Piacenza. Dies genüge für das Trecento.



Abb. 685. Giov. da Modena, Triumph des Christentums (Bologna, S. Petronio). (Emilia)

Auch für die erste Hälfte des Quattrocento braucht es nicht vieler Worte. In den Dokumenten findet man einige Namen und unter den Denkmälern verschiedene Bilder, aber häufig sind die ersteren unbekannt und die letzteren mittelmäßig. So sind es z. B. die des Bolognesen Pietro Lianori und seines Mitbürgers Matteo Lambertini, wiewohl dieser im Verkehr mit Gentile da Fabriano in Venedig sich ein wenig erwärmte.

Für die Emilia bleibt der Paduaner Schule das Verdienst, die Malerei von den hinsiechenden Trecentoregeln definitiv befreit und sie mit Gewalt zum Realismus geführt zu haben. In der Tat stammt von Squarcione der Bolognese Marco Zoppo (1433—1498, Abb. 687), der zu ersterem, nur zwanzig Jahre alt, ging, zwei Jahre bei ihm blieb und dann nach Venedig über-

siedelte. Er studierte außerdem Tura und wie alle jungen, nach Padua strömenden Schüler, auch die gewaltigen Werke Donatellos. Nicht so schwach, wie einige meinen, ist seine Kunst. Im Gegenteil, man muß ihm eine hervorragende Individualität zugestehen, die ihn von seinen Genossen unterscheidet, und viel Kraft in der Erfassung der Formen und der Charaktere, ein Bestreben, das zu seiner Zeit eine notwendige Mission hatte, nämlich gegen die Schlaffheit der alten Malerei zu reagieren. Aber die Schlacht wurde besser von den Meistern von Ferrara geschlagen, wo sich eine bedeutende Schule gebildet hatte, die von den Formen Pisanellos, Squarciones und des Pier della Francesca ausging, ganz unabhängig sich geberdete und einen ganz eigenen kräftigen nordischen Ton entwickelte. Mehr von diesen als von Zoppo stammt die Renaissance der Malerei von Bologna und Modena. Wir reden nicht von einem unsicheren Galasso und anderen, die nur im Gefolge der größeren mit Fresken den herrlichen Palazzo Schifanoja in Ferrara schmückten. Als Gründer dieser prächtigen Schule betrachten wir — wenn auch nicht den ernsten Squarcioneschüler Bono da Ferrara, der um das Jahr 1460 blühte (Abb. 686) — Cosimo Tura, genannt Cosmè (1429?—1495), Francesco del Cossa (1435—1477) und Ercole Roberti (1450?—1496).



Abb. 686. Bono da Ferrara, Der h. Hieronymus in der Wüste (London, Nationalgalerie). (Anderson)

Cosimo näherte sich gewiß auch dem Mantegna bei dessen Arbeiten in der Eremitanerkirche in Padua und lernte von ihm seine kühne, entschiedene Formengebung, seinen sozusagen wissenschaftlichen Geist und die Vorliebe für die Perspektive und das klassische Altertum, die den ganzen Paduaner Kunstkreis so durchsetzten. In die

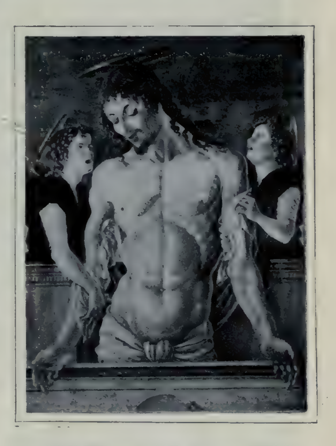


Abb. 687. Marco Zoppo, Pietà (Pesaro, Athenäum). (Alinari)

Heimat zurückgekehrt, ernannte ihn Borso zu seinem Hofmaler und er malte, viel begehrt und gefeiert, Fresken, Heiligenbilder und Porträts. Seine Bilder gefielen, wie jede rauhe Wahrheit,



Abb. 688. Cosmè Tura, Verkündigung (Ferrara, Kathedrale). (Alinari)

anfangs nicht. Adolfo Venturi hat von ihm gesagt, daß er in seiner Unruhe „die Linien seiner Köpfe mit den starken Backenknochen zusammenzieht, seine Körper in die metallischen Kleider hineindrängt, sie hineinklebt, schlägt und anheftet, die Muskeln dehnt, die Adern schwellen macht und über die Knochen die Haut

seiner Gestalten zieht". Und doch bemerkt man bei tieferem Eindringen in die Seele des großen Malers Schätze von Trefflichkeit und Schönheit, so daß man schließlich dazu kommt, ihn zu bewundern. In wenigen Leistungen jener Zeit sieht man diese zwei Qualitäten so deutlich, wie in seiner Verkündigung (Abb. 688) im Dome von Ferrara.

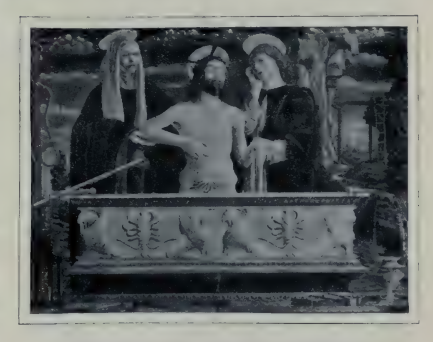


Abb. 689. Bartolomeo Bonascia, Pietà (Modena, Galerie Este). (Alinari)

Die Tätigkeit Turas entwickelte sich fast ganz in Ferrara und für das Haus Este, jene des Cossa und des Roberti hingegen in Ferrara und Bologna bald für die Este, bald für die Bentivoglio.

Cossa ging im Jahre 1470 nach Bologna. Wiewohl er nur wenig über dreißig Jahre alt war, hatte er doch schon einen guten Ruf. In seiner Jugend hatte er in Ton modelliert, dann aber war er zur Malerei übergegangen, machte gigantische Schritte und siegte über alle in der Konkurrenz für den Palazzo Schifanoja, wo noch heute eine ganze Wand von der Kraft, Fruchtbarkeit und Trefflichkeit seines



Abb. 690. Franc. del Cossa, Weibliche Handarbeiten (Ferrara, Palazzo Schifanoja). (Anderson)

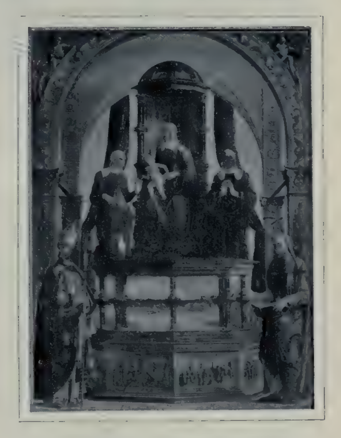


Abb. 691. Ercole Roberti, Die „Pala Portuense" (Mailand, Brera). (Anderson)

Talentes zeugt (Abb. 690). Leider sind seine im Palazzo der Bentivoglio in Bologna ausgeführten Arbeiten seit dem Jahre 1507 zugleich mit denen Costas und Francias zugrunde gegangen, ebenso wie die der Kapelle Garganelli im Dome von Bologna, die er begann und die Roberti beendigte. Es blieben aber dafür dort ein Bild in der Baraccanokirche und eine Tempera in der Pinakothek erhalten, beide in einem breiten kräftigen Stile gemalt, aber in ihrem aufrichtigen Realismus so roh, daß man überrascht ist, daß dieselbe Hand die Fresken im Schifanojapalaste, die Predella im Vatikane und andere Arbeiten voll wunderbarer, ins Detail gehender Lieblichkeit malte.



Abb. 692. Agnolo und Bart. Erri, Krönung der Jungfrau (Modena, Galerie Este). (Alinari)

Obwohl manche es bestreiten, fand seine Kunst nicht wenige Schüler. Das beweisen in Bologna verschiedene Temperen in S. Petronio und in S. Giovanni in Monte, ferner auch in Modena die Arbeiten der Erri und des Bartolomeo Bonascia (tätig 1468, gest. 1527), von dem die kräftige Pietà (Abb. 689) in der Estensischen Galerie stammt (gemalt 1485). So hat die zweite Modeneser Schule ihre Wurzeln in den Ferraresen und besonders in Cossa und stammt nicht von den Malern und Intarsiatoren von Lendinara, Cristoforo und Lorenzo. Übrigens ändert daran nichts der Umstand, daß sich in ihr von Pier della Francesca und Squarcione herrührende Elemente finden, denn diese bilden auch mit die Ferraresische Schule. Dafür sprechen auch die schriftlichen Nachrichten, welche die großen Kunstbeziehungen zwischen Modena und Ferrara beleuchten. Unter den damals blühenden modenesischen Malerfamilien ragt die der Erri hervor. Von ihr stammen das wichtige Altarbild der Estensischen Galerie (Abb. 692) und einige Fresken der Abtei von Nonantola. Gemalt wurde das erstere von Agnolo (tätig 1449—1465) und von Bartolomeo, der länger lebte und die Fresken des Borso d'Estepalastes in Sassuolo weiterführte. In derselben Manier arbeiteten Benedetto (tätig 1436—1453) und Pellegrino (1454—1497), während Annibale ein

wenig später dem Costa und Francia folgte. — Weniger gezwungen und roh als Tura und Cossa gab sich Ercole Roberti (1440?—1497), aber gleich ihnen ist er phantasievoll, lebhaft und vornehm. Das im Jahre 1480 ausgeführte Portuenser Altarbild (Abb. 691) gilt jetzt als sein wichtigstes Werk und mit der Dresdner Predella zusammen muß man wohl glauben, daß die großartige Beschreibung, die Vasari von den verlorenen Fresken der Kapelle Garganelli in Bologna gibt, nicht übertrieben ist. Er war als Ferraresischer Hofmaler sehr reichlich bezahlt und bei Eleonore von Aragon, beim Kardinal Hippolyt und dem jungen Alfonso, der ihn mit nach Rom nahm, sehr beliebt. Ihm übertrug man im Jahre 1490 die großartigen festlichen Vorbereitungen für die Hochzeit der Isabella. Fruchtbar und fleißig, genügte ihm ein kurzes Leben zur Ausführung vieler Werke, in denen die charakteristische Magerkeit der Figuren die dramatische Kraft steigert. Sein Einfluß auf viele Künstler war verschiedenartig, aber evident. So auf Bernardo Parenzano oder Parentino (s. S. 119), einen eklektischen, auch für Mantegna und Domenico Morone empfänglichen Geist, auf den Modeneser Francesco Bianchi-Ferrari, genannt Frarè (tätig 1481—1510), der viel auf Gefühldarstellung hielt und streng in seinen Gestalten ist, wie seine Kreuzigung der Galerie Estense (Abb. 693) mehr als die von Gian Antonio Scaccieri beendigte Verkündigung beweist, auf Michele Coltellini, der zwischen 1490 und 1520 blüht, auf den Reggianer Baldassarre d'Este (gest. 1504?), auf den mittelmäßigen Domenico Panetti (1460—1512), auf Ercole Grandi, Amico Aspertini, Lorenzo Costa, Francesco Francia, auf Mazzolino, Ortolano und andere, die dann durch eigene Kraft oder Wechselwirkungen oder durch das Beispiel der siegreichen Schulen größere Freiheit den Formen und Geist dem Kolorit gaben. Lodovico Mazzoli, Mazzolino genannt (1478—1528, Abb. 695), fühlt auch



Abb. 693. Franc. Bianchi-Ferrari, Kreuzigung (Modena, Galerie Este). (Alinari)

den Einfluß Boccaccinos (s. S. 227) und malt eine Fülle von kleinen, sehr peinlich ausgeführten farbenfreudigen Bildern, die voll Leben sind, aber sich zu oft wiederholen und oft groteske Figuren zeigen. Hingegen zeigte, bei anfangs großen Ähnlichkeiten mit ersterem, Gian Battista Benvenuti, Ortolano genannt (1460?—1529), bald ein kräftigeres größeres Talent und mehr dramatisches Kolorit. Seine Grablegung Christi in der Borghese-Galerie (Abb. 696) ist sicher eines der bedeutendsten Bilder der Ferraresischen Schule. Länger lebte Ercole Grandi (1465?—1535?, Abb. 694), er war aber nicht größer, denn er blieb stets im Wesen Quattrocentist, wenngleich er mit Anlehnung an Costa und Francia mehr Licht in seine Bilder brachte.



Abb. 694. Ercole Grandi, Pietà (Ferrara, Galerie). (Anderson)

Mit diesen letzteren beginnt in Bologna eine neue glückliche Epoche der Malerei. Lorenzo Costa (1460—1535) ging im Jahre 1483 von Ferrara nach Bologna und blieb dort lange Zeit, das heißt bis zum Falle der Bentivoglio (1506), worauf er nach



Abb. 695. Lod. Mazzolino, Geburt Christi (Florenz, Uffizien). (Alinari)



Abb. 696. Ortolano, Der vom Kreuz abgenommene Christus (Rom, Galerie Borghese). (Anderson)



Abb. 697. G. M. Chiodarolo,
Die h. Cäcilie und der h. Valerianus
(Bologna, S. Cecilia). (Alinari)

Mantua ging, um Mantegnas Stelle einzunehmen. Die alten Kunstschriftsteller von Ferrara machen ihn zum Lehrer des Francia, die von Bologna hingegen aus ihm einen Schüler Francias! Kleinliche Kirchturmeifersüchteleien! Die Wahrheit ist nur, daß sie sich gegenseitig halfen und in Eintracht an verschiedenen Orten, wie im zerstörten Palaste der Bentivoglio, in der kleinen Kirche S. Cecilia, für die Kirche della Misericordia und an anderen Orten arbeiteten. Daß Costa von Roberti lernte, sieht man deutlich in seinen „Triumphen" und den Familienbildnissen des Giovanni II. Bentivoglio (Abb. 699), welche die von letzterem in S. Giacomo errichtete Kirche schmücken. Im Laufe der Zeit änderte er sich, von der Farbenpracht und der vornehmen Art des Francia angezogen. Später aber fand er trotz seines langen Lebens — er überlebte Leonardo, Raffael und sogar Correggio — weder Kraft noch Mut, die „neue Art"



Abb. 698. Francesco Francia,
Madonna mit Kind und Heiligen
(Parma, Gemäldegalerie). (Alinari)



Abb. 699. Lorenzo Costa,
Familie des Giovanni II. Bentivoglio
(Bologna, S. Giacomo). (Emilia)



Abb. 700. Amico Aspertini, Der h. Augustinus wird vom h. Ambrosius getauft (Lucca, S. Frediano). (Alinari)

in sich aufzunehmen. So beeinflußte seine Übersiedlung nach Rom im Jahre 1503 durchaus nicht seine hauptsächlich konservative Natur. Jedenfalls ist er ein liebenswürdiger, in seinen Gestalten immer vornehmer Künstler; manchesmal ein wenig kleinlich und zerfahren in der Komposition, aber in einfachen Sujets von gleichmäßiger Güte und manchesmal sogar großzügig, wie in dem Altarbild der Kapelle Baciocchi in S. Petronio (1492), das uns auch durch das kräftige Kolorit sein Hauptbild zu sein scheint. Er malte auch gute Porträts und übertraf in der Landschaft Francia. — Mehr mit Hilfe der Ästhetik als der Geschichte kann man erklären, warum nachher durch so viele Jahrhunderte die Ferraresische Malerei der zweiten Hälfte des Quattrocento vernachlässigt und fast vergessen wurde, warum Lorenzo Costa als Schüler des Francia angesehen wurde und warum schließlich der von jener Schule kommende Francia, dessen Abstammung aus ihr man erst seit kurzem erkannte, in sich ihre Berühmtheit eher aufsog und verdunkelte. Die Ferraresische Kunst war in der Methode und in dem strengen, oft harten, um nicht zu sagen brutalen Realismus groß. Sie schien sogar die aus dem Sentiment und den schönen Formen kommende Hilfe zu verschmähen. Deshalb verdunkelte schließlich Francia, der seinen technischen Qualitäten eine süße, bezwingende

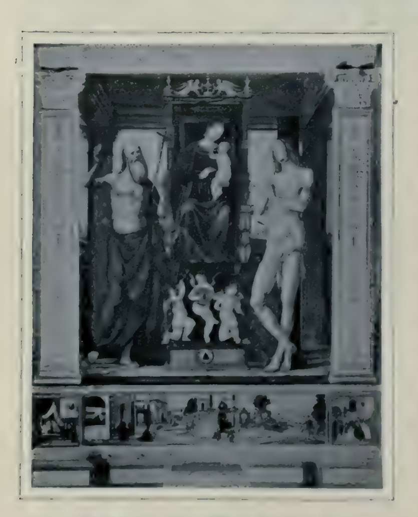


Abb. 701. Pellegrino Munari, Jungfrau mit Kind und Heiligen (Modena, S. Pietro). (Alinari)

Anmut vermählte, den Ruhm seiner Vorgänger, die mit so viel Beharrlichkeit das Terrain für ihn vorbereitet hatten.

Francesco Raibolini, geboren in Bologna um 1450 und daselbst 1517 gestorben, wurde infolge einer gewöhnlichen Abkürzung oder Verderbung des Namens Francesco Francia genannt. Ein feines, vielseitiges Talent, prägte er, abgesehen davon, daß er Bilder malte, Wände und Gläser bemalte, Münzen, schuf Niellen und arbeitete, sehr viel begehrt, als Goldschmied. Unermüdlich tätig, arbeitete er in zwanzig Jahren voll Mühe wie Raffael so viel wie vier Künstler und bildete eine große Zahl Schüler, die von seinem Künstlerrufe, von seiner Güte und Trefflichkeit angezogen wurden. In seinen Verzeichnissen zählt er mehr als zweihundert auf. „Es starb Francesco, Franza genannt — schreibt ein Chronist — der beste Goldschmied Italiens, ein ausgezeichneter Maler . . . ein sehr schöner Mann, sehr beredt und aller Tugenden Italiens voll.“



Abb. 702. Alessandro Araldi, Disputation der h. Katharina (Parma, Zelle der h. Katharina). (Anderson)

Als Maler ist er bewundernswert durch den einheitlichen Schmelz seiner Farben, den er auch beim Auftauchen der neuen Techniken nicht verläßt, und durch seine Empfindung; er verfügt aber nicht über viele Mittel und seine Phantasie ist arm (Abb. 677). Wer aber seine Madonna sieht mit dem süßen, traumverlorenen Blicke, voll weiblichen Reizes und ruhiger Frömmigkeit, wird ihn bald lieben lernen (Abb. 698). Wenn aber das Sujet dramatische Kraft erfordert, so erlahmt er bald. Er weiß sich nicht zu konzentrieren und verliert sich in tausend Details. Das „Begräbnis der heiligen Cäcilia“ beweist dies klar und trotz allem muß man den Untergang seiner großen Fresken des Palastes der Bentivoglio bedauern.



Abb. 703. Josaphat Araldi, Der h. Sebastian (Parma, Gemäldegalerie). (Anderson)

Von seinen Schülern werden jetzt hauptsächlich sein Sohn Giacomo (1485—1557), sein Neffe Giulio (gest. 1540), der auch Filippino Lippi nachahmte, Jacopo Boateri und Cesare Tamarocci aus Bologna, ferner der Urbinate Timoteo Viti (1467—1524) erwähnt. Letzterer wurde, nach Urbino zurückgekehrt, der Lehrer Raffaels und änderte ganz seine Malart. Auch der vornehme Gian Maria Chiodarolo (tätig 1490—1520, Abb. 697), Amico Aspertini (1474—1552, Abb. 700), ein in Kunst und Leben bizarrer Geist, dessen Bruder Guido, Lazzaro Grimaldi aus Reggio (in Ferrara 1498 und 1511 in Mantua tätig), Francesco Caprioli, auch aus Reggio, und noch andere werden als Francias Schüler oder Nachahmer bezeichnet, man muß sie aber eher als solche des Costa und den Aspertini auch als des Roberti betrachten.



Abb. 704. F. Mazzola, Männliches Bildnis (Mailand, Brera). (Alinari)

Pellegrino Munari (1460?—1523?, Abb. 701) aus Modena wird von Vasari als „Zierde seines Jahrhunderts“ eingeschätzt. Erst folgte er Bianchi, dann dem Costa. Vom Rufe Raffaels angezogen, ging er nach Rom, änderte aber nichts an seiner Richtung. In die Heimat zurückgekehrt, starb er eines gewaltsamen Todes. Marco Meloni aus Carpi, der in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts blühte, ver-



Abb. 705. Jacopo Loschi, Madonna (Parma, Gemäldegalerie). (Alinari)



Abb. 706. Bernardino Loschi, Jungfrau mit Heiligen (Modena, Galerie Este). (Anderson)

band mit der Bewunderung des Francia und Costa auch die für Perugino. Ein Echo der Kunst der zwei bentivolesken Maler kam auch nach Parma durch Gian Francesco Maineri (tätig 1486—1504) und Alessandro Araldi (1460? bis 1528), ein mittelmäßiges Talent, das sich an Mantegna, Leonardo, Raffael und Pintoricchio hielt, um mit Anlehnung an diese seine schwachen Werke zustande zu bringen (Abb. 702). Die Kunst Parmas wußte keine entschiedene Straße einzuschlagen und versuchte sich in tausend Arten.



Abb. 707. Giov. Francesco da Rimini, Engel bringen dem h. Dominikus und seinen Schülern das Brot (Pesaro, Athenäum). (I. I. d'Arti Grafiche)



Benedetto Bembo und andere Dekorateure brachten dorthin die Kunst Cremonas (s. S. 227), Francesco Tacconi (gest. 1491?), wiewohl er aus Cremona war, zusammen mit Cristoforo Caselli, de' Temperelli genannt (1500?—1521), die Art Bellinis (s. S. 68 und 69). An diese und die venezianische im allgemeinen hielten sich Josaphat Araldi (erwähnt 1519 und 1520, Abb. 703), Giovanni Francesco Zarotti (tätig 1496), Filippo Mazzola (1460?—1505), im Porträt (Abb. 704) ein geschickter Nachahmer Antonellos da Messina und andere. Schwer einzureihen ist hingegen Jacopo Loschi (1425? bis 1504, Abb. 705), der unsicher zwischen den verschiedenen Strömungen umherirrt, vielleicht ein Schüler des in Cremoneser Art malenden Bartolomeo Grossi (gest. 1468), mit dem er erst zusammenarbeitet und dessen Tochter er heiratet. Im Jahre 1496 ist er in Carpi ansässig, wo er auch starb. Er hatte einige Brüder, die auch Maler waren, unter ihnen Giovanni, der ein in Pesaro befindliches Tafelbild malte. Die Söhne Jacopos



Abb. 708. Leonardo Scaletti, Madonna und Heilige (Faenza, Gemäldesammlung). (Alinari)



Abb. 709.
Francesco und Bernardino da Cotignola,
Madonna mit Sohn und Heiligen
(Mailand, Brera). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 710.
G. B. Utili, Madonna
(Ravenna, Akademie).
(I. I. d'Arti Grafiche)

blieben dann in Carpi unter der Protektion der Pio und in der Tat arbeiteten dort Cosimo und Bernardino (Abb. 706).

Auch in der Romagna wußte man keine feste Richtung einzuschlagen und ebensowenig die verschiedenen Einflüsse, die wie schüchterne Bächlein aus Venetien, Bologna, Toskana und den Marken kamen, zu verschmelzen. Anfangs sehen wir Giovanni Francesco da Rimini (arbeitet 1458—1471, Abb. 707) der Peruginer Manier des Bonfigli folgen und von Bologna bis nach Atri, wo er mit anderen in der Domapsis malt, Werke zurücklassen; dann in Faenza — wo eine Menge von mittelmäßigen Malern an den berühmten Keramiken arbeitet — Leonardo Scaletti (starb vor 1495, Abb. 708), der zwischen Pier della Francesca und den von Giovanni da Oriolo oder Riolo (tätig 1449—1461) bewunderten Ferraresen schwankt. Später finden wir den dem Pollajolo, Verrocchio



Abb. 711. Baldassarre Carrari d. J., Madonna (Ferrara, Sammlung Massari).

und Ghirlandajo treuen G. B. Utili (tätig 1505–1515, Abb. 710) und schließlich G. B. Bertucci, der in denselben Jahren blüht und die



Abb. 712. Melozzo da Forli, Sixtus IV. ernennt den Platina zu seinem Bibliothekar (Rom, Vatikanische Pinakothek). (Alinari)

Regeln Francias und Costas mit denen Peruginos und Pintoricchios vereinigt. In Ravenna stirbt Bellinis Einfluß mit Rondinelli. Denn man kann nicht annehmen, daß aus seiner Schule Bernardino (1460?—1509) und Francesco Zaganelli (1465?—1531), nach dem

Heimatsorte da Cotignola genannt, stammen, da sich in ihren Arbeiten (Abb. 709) so klar die ferraresischen Eigentümlichkeiten und speziell die des Ercole Roberti und die der Forlìschule des Palmezzano zeigen.

Unter den Romagnolen gibt es nur einen großen Künstler: Melozzo degli Ambrosi, öfters Melozzo da Forlì (1438—1494) genannt. Über seine künstlerische Abstammung gab es früher verschiedene Ansichten. Einige nannten ihn einen Schüler eines gewissen Baldassare Carrari des Älteren, einige den Schüler des Squarcione, wieder andere des Ansuino da Forlì, der in der Mitte des 15. Jahrhunderts blühte und unter dem Einflusse der Florentiner, speziell des Andrea da Castagno und Donatello — man sehe seine Fresken in Padua (Abb. 215) — stand. Schließlich überwog die vernünftige Annahme, daß er sich an Pier della Francesca bildete, der auch in Rimini und den benachbarten Marken gearbeitet hatte. Vielleicht hat er sich dem großen Meister aus Borgo S. Sepolcro, wenn auch nicht als Kind in Rimini im Jahre 1451, so doch in Urbino, wo Piero zum ersten male vielleicht im Jahre 1465 war, als Melozzo siebenundzwanzig Jahre zählte, genähert. Piero kam im Jahre 1482 wieder nach Rimini; da war aber Melozzo schon ein ganz ausgereifter Maler.



Abb. 713. M. Palmezzano, Kreuzigung (Florenz, Uffizien). (Anderson)

Evident sind auch gewisse Verwandtschaften zwischen Melozzo und Justus von Gent und daher rührt die Unsicherheit, ob dem einen oder dem anderen die Allegorien der Musik, Rhetorik, Astronomie, Dialektik (einst in Urbino, nun in Berlin und London), wie das Porträt des Federico da Montefeltre und seines Sohnes Guidobaldo in der Barberinigalerie in Rom zuzuweisen sind.

Nicht unwahrscheinlich ist, daß diese gemeinsamen Züge durch die Tatsache erklärt werden, daß Piero beide beeinflußte; vielleicht haben aber auch die Werke Melozzos auf Justus Eindruck gemacht. Dieser erscheint in der Tat im Jahre 1473 in Urbino, als Melozzo im Alter von sechsunddreißig Jahren schon bedeutende Leistungen geschaffen hatte und seit einem Jahre im Auftrage von Sixtus IV. die Apsis von SS. Apostoli in Rom ausmalte, von deren Schmuck nach der vandalischen Zerstörung im Jahre

1711 nur einige Fragmente, teils im Quirinale, teils in der Sakristei von S. Peter erhalten sind. In Rom ist außerdem noch das Bild erhalten geblieben, in dem der Papst die Errichtung der vatikanischen Bibliothek und die im Beisein von vier anderen Personen erfolgte Ernennung des Platina zum Bibliothekar (Abb. 712) verewigt wissen wollte. Wenn nun die Kraft, mit der eine jede Person erfaßt ist, die große Begabung des Melozzo zur Charakterisierung klar darlegt, so zeigen der Verkündigungsengel der Uffizien und die Engel aus SS. Apostoli (Abb. 714) einen hohen schwungvollen Sinn für Schönheit und Anmut und alles zusammen mit der kleinen Kuppel in Loreto eine meisterhafte Kenntnis der Perspektive, die eines Schülers des Piero wahrhaft würdig ist.

Leider gründete Piero ganz gegen alle Erwartung keine Schule. Sein Schüler und Gehilfe Marco Palmezzano (1456?—1538?, Abb. 713) lernte von ihm eine gewisse Farbenkraft und die vornehme Komposition, aber nicht seinen frisch empfindenden und lebhaften Geist. Er malte ungemein viel, man muß sagen, mit Genauigkeit und gewissenhaft, aber die Seele seines Lehrers fehlt seinen Gestalten. Ein Echo des Melozzo drang auch zum Imolesen Gaspare Sacchi (gest. nach 1521) und zu Baldassarre Carrari dem Jüngeren (1460?—1518?, Abb. 711), der sich mit Vorliebe an Costa und Rondinelli hielt, und auf dem Umwege über Palmezzano zu den beiden Zaganelli. Aber bald erstarb der glorreiche Klang und andere Stimmen erschollen von nun an ringsumher.

Literatur zu Kapitel XXIII

Werke allgemeinen Inhalts über die Kunst der Emilia, Städteführer usw. siehe die Literatur zu den Kap. XX und XXI. — Vasari, Le Vite. — Baldinucci, Notizie dei professori del disegno. — Lanzi, Storia pittorica. — Rosini, Storia della pittura italiana. — Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei. — Meyer, Allg. Künstlerlexikon. — U. Thieme und F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. — J. Burckhardt, Der Cicerone. — Morelli, Le opere dei maestri italiani; Della pittura italiana. — Berenson, North Italian Painters of the Renaissance. — C. Ricci in: Die Galerien Europas. Leipzig 1909. — Venturi, Storia dell' Arte italiana, V. — Malvasia, Felsina pittrice. Bologna 1841. — C. Ricci, La pittura romanica nell' Emilia e gli affreschi sulle arche di S. Giacomo in Bologna. Bologna 1886. — C. Laderchi, La pittura ferrarese. Ferrara 1857. — G. Baruffaldi, Vite de' pittori e scultori ferraresi. Ferrara 1846—1848. — A. Spinelli, Versi del Quattrocento e del Seicento attinenti a pittori o a cose d' arte tratti da mss. estensi. Carpi 1892. — F. Ceretti, Biografie Mirandolesi. Mirandola 1901—1905. — Campori, Notizie dei miniatori dei principi estensi. Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmensi, 1872. — H. J. Hermann, Zur Gesch. der Miniaturmalerei am Hofe der Este. Jahrb. d kunsthist. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses, 1900. — F. Malaguzzi-Valeri, La miniatura a Bologna. Archivio storico Italiano, 1896; I codici miniati di Nicolò di Giacomo da Bologna e della sua scuola in Bologna. Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria per la Romagna, 1892; La collezione delle miniature dell' Arch. di Stato di Bologna. Arch. storico dell' Arte, 1894; Catalogo delle miniature e disegni posseduti dall' Arch. di Stato di Bologna. Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria per la Romagna, 1898. — L. Ciaccio, Appunti intorno alla miniatura bolognese del secolo XV, Pseudo Nicolò e Nicolò di Giacomo. L'Arte, X, 1907. — R. Baldani, La pittura a Bologna nel sec. XIV. Bologna 1908. — L. Frati, Un polittico di Vitale da Bologna. Rass. d'arte, 1909. — V. Lazzarini, Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XV, con illustrazione e note di Andrea Moschetti.

Venezia 1909. — Brach, Giottos Schule in der Romagna. Straßburg 1902. — Vitzthum, Über Giottos Schule in der Romagna. Kunstgesch. Gesellschaft, Sitzungsber. III, 1905. — F. Hermanin, Gli affreschi di G. Baronzio da Rimini e dei suoi seguaci in Tolentino. Bollett. della Soc. filologica romana, VII, 1905. — T. Gerevich, Sull' origine del rinascimento pittorico in Bologna. Rass. d'Arte, VI, 1906 und VII, 1907. — G. B. Costa, Notizia dei pittori riminesi. Rimini 1762. — L. Tonini, Di Bittino e della sua tavola di S. Giuliano in Rimini. Atti e Mem. della Deput. di Storia Patria per le Prov. di Romagna, II, 1866. — F. Malaguzzi-Valeri, Pittura reggiana nel Quattrocento. Rass. d'Arte, III, 1903. — R. H. Benson, Illustrated Catalogue of Works of the School of Ferrara-Bologna. London 1894. — G. Campori, I pittori degli Estensi nel sec. XV. Modena 1886. — A. Venturi, La pittura modenese del sec. XV. Arch. stor. dell'Arte, III, 1890; La pittura bolognese nel secolo XV. Ebenda; Maestri ferraresi del Rinascimento. L'Arte, VI, 1903; Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec. XV. Arch. stor. dell'Arte, VII, 1894; Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este. Atti e Memorie della Deput. di Storia Patria per le Romagne, XVII, 1888; La pittura parmigiana nel sec. XV. L'Arte, III, 1900; La R. Galleria Estense in Modena. Modena 1882. — C. Ricci, La Regia Galleria di Parma. Parma 1896. — F. Argnani, La Pinacoteca comunale di Faenza. Faenza 1881. — G. Campori, Delle opere di pittori modenesi che si conservano nella I. Galleria del Belvedere a Vienna. Modena 1844; Delle opere di pittori modenesi che si conservano nella Galleria degli Uffizi in Firenze. Modena 1845. — C. F. Marcheselli, Pitturi nelle chiese di Rimini. Rimini 1754. — A. Venturi, Nelle Pinacoteche minori d'Italia. Arch. stor. dell'Arte, VI, 1893; I pittori ferraresi del 400 nel Catalogo di Bernardo Berenson. L'Arte, 1908. — G. Frizzoni, Arte Italiana del Rinascimento. Milano 1891. — J. von Schlosser, Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso. — G. Bertoni e E. P. Vicini, Tommaso da Modena pittore modenese del sec. XIV. — E. P. Vicini, Di un'antica ancona dell'altar maggiore della cattedrale di Modena. Modena 1908. — J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Forsch. z. Kunstgesch. Böhmens, I, 1896; Prag (Berühmte Kunststätten, Bd. 8). Leipzig 1891. — H. Lambert, Aus d. böhm. Kunstleben unt. Karl IV., Österr.-Ungar. Revue, XXIV. — Federici, Memorie trevigiane sulle opere di disegno. Venezia 1803. — P. Bortolotti, Di un murale dipinto nel 1334 scopertosi nel 1882 nel lato esterno settentrionale del Duomo di Modena. Atti e memorie della R. Deput. di Storia Patria per le prov. modenesi, Serie IV, Bd. I, 1892; Intorno a un quadro di fra' Paolo da Modena. Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena, VI, Serie II. — N. Baldoria, Un quadro di fra' Paolo da Modena nella R. Galleria Estense. Rass. Emiliana, 1888; Ancora sul quadro di fra' Paolo da Modena. Ebenda. — G. Bertoni e E. P. Vicini, Barnaba da Modena. Rass. d'Arte, III, 1903; Serafino Serafini. L'Arte, VII, 1904; Niccolò da Reggio. Rass. d'Arte III, 1903. — L. N. Cittadella, Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura. Ferrara 1866. — A. Venturi, Cosmè Tura e la Cappella di Belriguardo. Buonarroti 1885; Cosmè Tura genannt Cosmè. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., IX, 34. — F. Harck, Verzeichnis der Werke des Cosmè Tura. Ebenda, IX, 34. — G. Gruyer, Cosimo Tura. Paris 1892. — F. Harck, Die Fresken im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., V, 99. — A. Venturi, Gli affreschi del palazzo di Schifanoja in Ferrara. Bologna 1885. — W. Bode, Der Herbst von Francesco Cossa in der Berliner Galerie. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XVI, 88. — L. Frati, La morte di Francesco del Cossa. L'Arte, 1900, fasc. V—VIII. — A. Venturi, Ercole de' Roberti. Arch. stor. dell'Arte, 1889. — F. Harck in: Bericht über die Ausstellung im Burlington Fine Arts Club, London. Rep. f. Kunstw., 1894, 312. — A. Venturi, Ercole Grandi. Arch. stor. dell'Arte, I, 1888. — G. Gruyer, Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare. Gaz. des Beaux Arts, 2, XXXVIII, 89. — A. Venturi, Francesco Bianchi Ferrari. L'Arte, I, 1898. — Frizzoni, Il Museo Borromeo in Milano. Arch. stor. dell'Arte, 1890, 363. — A. Venturi, Un quadro di Bernardo Parenzano. L'Arte, 1898, 357; Appunti sul Museo Civico di Verona. Madonna Verona, 1907, I. — A. Munoz, Dipinti di Bernardino Parenzano nel Museo Civico di Vicenza. Bollett. d'Arte, II, 7. — G. Baruffaldi, Vite di Benedetto Coda e Domenico Panetti. Padova 1847; Vita di Lodovico Mazzolino. Ferrara 1843. — A. Venturi, Lodovico Mazzolino. Arch. stor. dell'Arte, III, 1890; Lorenzo Costa. Arch. stor. dell'Arte, I, 1888. — E. Jacobsen, Lorenzo Costa und Francesco Francia. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XX, 159. — I. A. Calvi, Memorie della vita e delle opere di Franc. Raibolini detto il Francia. Bologna 1812. — T. Gerevich, Francesco Francia. Rass. d'Arte, VIII, 1908. — C. Ricci, La Madonna del Terremoto dipinta dal Francia. Vita Italiana, 1897. — L. Frati, Un contratto autografo del Francia. Nuova Antologia, 1907, 16. — Montgomery Carmichael, Francia's Masterpiece. London 1909. — G. Cantalamessa, Il Francia e gli eredi del Francia. Saggi di critica d'Arte. Bologna 1890. — E. Jacobsen, I seguaci del Costa e del Francia a Bologna. L'Arte, 1905. — L. Testi, Simone dei Martinazzi alias Simone delle Spade. Arte, VIII, 1905. — A. Venturi, Amico Aspertini. Arch. stor. dell'Arte, IV, 1891. — A. Fabriczy, Un taccuino di Amico Aspertini. L'Arte, VIII, 1905. — A. Ronchini, Il pittore Daniele da Parma. Parma. — G. F. Ferrari-Moreni, Intorno a un dipinto in tavola di Pellegrino Munari. Modena 1867. — C. Ricci, Alessandro e Josafat Araldi. Rass. d'Arte, III, 1903; Filippo Mazzola. Napoli Nobilissima, VII, 1898. — A. Moschetti, Il maestro di Filippo Mazzola. Padova 1908; Giov. Franc. pittore da Rimini.

Bollet. della Società fra gli amici dell'Arte per la provincia di Forlì. Forlì 1895, 2. — C. Ricci, Giov. Francesco da Rimini. Rass. d'Arte, II und III, 1902—1903. — C. Malagola, Memorie storiche sulle maioliche di Faenza. Bologna 1880. — F. Argnani, Le ceramiche e maioliche faentine. Faenza 1889; Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza. Faenza 1898. — P. Toesca, Di un pittore emiliano del Rinascimento. L'Arte, X, 1907. — C. Ricci, Un gruppo di quadri di G. B. Utili. Riv. d'Arte, IV, 1906; I Cotignola. Rass. d'Arte, IV, 1904. — P. Gianuizzi, Antonio da Faenza. Arte e Storia, XIII, 1894. — F. Argnani, Sul pittore Giovanni da Oriolo. Faenza 1899. — A. Venturi, I pittori degli Erri o del R. Arch. stor. dell'Arte, VII, 1894. — F. Malaguzzi-Valeri, Alcune notizie sui pittori Maineri. Ebenda, IV, 1891. — A. Venturi, Gian Francesco Maineri da Parma. L'Arte, X, 1907; Alcune memorie intorno al pittore Marco Melozzo da Forlì. Forlì 1834. — A. Schmarsow, Melozzo da Forlì. Berlin 1886; Ottaviano Ubaldini in Melozzos Bild und Giovanni Santis Versen. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., VIII, 67. — C. Grigioni, Per la storia della pittura in Forlì. Bollet. della Società fra gli amici dell'Arte per la provincia di Forlì, 1895, 5 und 9; Notizie biografiche su Melozzo da Forlì. Ebenda, 1895, 11; Notizie inedite di Marco Melozzo. Ebenda, 1895, 3. — A. Venturi, Melozzo da Forlì. Ebenda, 1894, 7—8. — W. Bode, L'astronomia di Melozzo da Forlì. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., VII, 1886, 229. — E. Müntz, Les peintures de Melozzo da Forlì et de ses contemporains à la Bibliothèque du Vatican d'après les Registres de Platina. Gaz. des Beaux Arts, 2, XII, 369. — A. Munoz, Studi su Melozzo da Forlì. Bollett. d'Arte, II, 1908. — E. Calzini, Memorie su Melozzo da Forlì. Forlì 1892. — G. Cantalamessa, L'affresco dell' Annunziazione al Pantheon. Bollett. d'Arte, 1909. — G. Casati, Intorno a Marco Palmezzani. Forlì 1844. — E. Calzini, Marco Palmezzano. Arch. stor. dell'Arte, VII, 1894. — C. Grigioni, Baldassarre Carrari il giovane. Arte e Storia, XV, 1896. — G. Campori, Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi. Modena 1855. — M. Caffi, Dei Canozzi o Genesini Lendinaresi maestri di Legname del sec. XV. Lendinara 1878.



Abb. 714. Melozzo da Forlì, Engel (Rom, Sakristei der Peterskirche). (Alinari)



Abb. 715. Francesco Primaticcio,
Cäsar läßt die schriftlichen Aufzeichnungen des Pompejus verbrennen
(Mantua, Palazzo del Te). (Alinari

KAPITEL XXIV

Die Emilia
Die Malerei des Cinquecento bis Correggio

Vasari erzählt, daß Michelangelo Francia bäuerisch fand und daß, als er eines Tages einen sehr schönen Sohn des letzteren traf, er ihm sagte: „Dein Vater schafft schönere lebende Gestalten als gemalte.“ Er berichtet auch, daß, als eben derselbe Francia eine ihm von Raffael gesandte Kiste mit dem Bilde der heiligen Cäcilie öffnete, „er so sehr erschrak und so sehr in Bewunderung ausbrach, daß er seinen Irrtum und seine dumme Überhebung einsah, sich dies zu Herzen nahm und sehr bald darauf starb.“ Wahr oder nicht wahr bleiben die Anekdoten Vasaris (und im zweiten Falle sicher nicht wahr in Ansehung der Daten) wie die Erzählung, daß Verrocchio nach dem Anblick eines Engels Leonardos nicht mehr malen wollte, ein Maßstab für das Gefühl, welches die alten gegen Ende des Quattrocento



Abb. 716.
Girolamo Marchesi, gen. il Cotignola,
Der h. Bernhard von Chiaravalle
(Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

und in den zwei ersten Dezennien des Cinquecento blühenden Künstler bei Betrachtung der Werke der neuen Generation haben mußten. Übrigens weiß man, daß Luca Moser de Weil über eines seiner Bilder schrieb: „Eine Kunst, von der niemand mehr etwas wissen will."



Abb. 717. Bartolomeo Ramenghi, gen. Bagnacavallo, Beschneidung Christi (Paris, Louvre). (Alinari)

Schon war nach der Emilia und speziell nach Bologna der große Ruf von Raffaels Wunderwerken im Vatikan gedrungen. Er wurde noch größer, als in Bologna selbst und in Piacenza zwei seiner Werke erschienen: die herrliche S. Cecilia und die Sixtinische Madonna, das göttlichste Bild nicht bloß Raffaels, sondern der ganzen italienischen Kunst. Die Jungen jauchzten und in den damals wichtigsten Schulen begann der Abfall. Unter den Ersten, die sich an Raffael anschlossen und die Kenntnis seiner Kompositionen wie seinen Ruhm in die Welt trugen, waren eben der Bolognese Marcantonio Raimondi (1488? bis 1534?), dann Giulio Bonasone (tätig 1521—1574), der auch



Abb. 718. Innoc. Francucci Verlobung der h. Katharina (Bologna, S. Giacomo Maggiore). (Alinari)

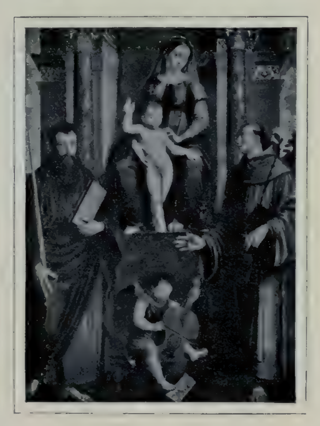


Abb. 719. Luca Longhi, Madonna mit dem Kinde und Heiligen (Mailand, Brera). (I. I. d'Arti Grafiche)

aus Bologna stammte, der Ravennate Marco Dente, der während des Sacco von Rom (1527) ermordet wurde, und Enea Vico (tätig 1541—1567) aus Parma.



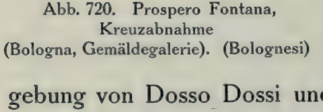
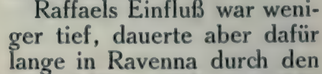


Abb. 720. Prospero Fontana, Kreuzabnahme (Bologna, Gemäldegalerie). (Bolognesi)

Groß war die Zahl der Maler der Emilia, und speziell der Romagnolen, die in die neuen Kreise hineingezogen wurden. Girolamo Marchesi, Cotignola genannt (1471—1540), verließ die Bahnen seiner Landsleute, der Zaganelli, denen er anfangs treu geblieben war und malte von nun an in breiteren Formen, die ihn durch seine Bilder in Bologna, Forlì und vor allem das jetzt in Berlin befindliche berühmt machten (Abb. 716). Bartolomeo Ramenghi (1484—1542, Abb. 717), nach seinem Heimatsort Bagnacavallo genannt, Biagio Pupini dalle Lame (1490—1530) und Innocenzo Francucci aus Imola (1494 bis 1550, Abb. 718) gehen von Francia zu Raffael über. Ramenghi lernt außerdem noch kräftigere Farbengebung von Dosso Dossi und ist darin gescheidter als Francucci, der mit allem eingebildeten Ernste und aller Genauigkeit nicht in die Höhe kommt. Seine Farben sind antipathisch roh, das Fleisch ist wie Terracotta, die Kleider rot mit gelben Reflexen, die dicht bei schreiendem Grün stehen. Wenn Raffael die Wechselfarben benützte, so trieb Innocenzo damit Mißbrauch und er war so der Erste jener übertriebenen „Wechselfarbenmaler“, die in der bolognesischen Kunst eine bestimmte Epoche kennzeichnen.



Abb. 721. Niccolò dell' Abate, Musizierende Familie (Modena, Galerie Este). (Alinari)



Raffaels Einfluß war weniger tief, dauerte aber dafür lange in Ravenna durch den lieblichen, doch schüchternen Luca Longhi (1507—1580, Abb. 719) und in Faenza durch Giacomo Bertucci (1501?—1579), Giulio

Tonducci (1513?—1583?) und Marco Marchetti (gest. 1588), der auch in Florenz und Rom seiner volkreichen Kompositionen und der lebhaften „Grotesken“ wegen sehr geschätzt und beliebt war. Diesen Einfluß spürt auch in Forlì Francesco Menzocchi (1502—1572) aber nur für kurze Zeit, denn er schwankt ewig zwischen Palmezzano und Genga bis zu Pordenone und geht von einer dunklen Manier zu einer schüchtern farbigen mit Vorliebe für gelbe, alabasterähnliche Töne über. Auch indirekt, durch die Vermittlung anderer Schulen und anderer Raffael treugebliebener Maler, war dessen Einfluß von Dauer. Durch Perin del Vaga ging er zu Livio Agresti (gest. 1580), durch Francucci zu Prospero Fontana (1512—1597, Abb. 720), durch Giulio Romano zu Francesco Primaticcio (1504—1570, Abb. 715), seinem Gehilfen in Mantua, der nachher durch große, mit dem Modenesen Niccolò dell' Abate (1512—1571, Abb. 721) in Fontainebleau für Franz I. und Heinrich II. geschaffene Werke einen Ruf als großer Dekorateur gewann.



Abb. 722. B.Tisi gen. Garofalo, Jungfrau und Heilige (Modena, Galerie Este). (Alinari)

Auch Benvenuto Tisi, Garofalo genannt (1481—1559), ging nach einem Aufenthalt in Rom zu Raffael über und fügte zeichnerische Qualitäten zu den von Dosso und Palma Vecchio gelernten Farben und ihrem Lichte hinzu, ohne dabei der bei Boccaccino gewonnenen Einfachheit untreu zu werden. Unter so vielen Meistern, denen noch Panetti und Costa anzureihen sind, schuf er einen eigenen Stil, der, wenn auch nicht immer gut in der Farbe und tadellos in den Gestalten, trotzdem durch seine Würde und Anmut gefällt (Abb. 722). Da er nur wenig Phantasie hatte, wiederholte er sich zu oft und erschien häufig flach; dieser Mangel war an ihm bei seiner großen Tätigkeit besonders auffallend. Man muß ihm aber viele kleine Bilder absprechen, die ihm beharrlich zugewiesen wurden, während sie eigentlich dem Stefano Falzagalloni (1480—1551) gehören, der mehr als ihn



Abb. 723. Girol. da Carpi, Wunder des h. Antonius (Ferrara, Städtische Gemäldesammlung). (Alinari)

nachzuahmen, ihn eigentlich kopierte. Dem Garofalo folgte Antonio Pirri, vielleicht Schüler des Bernardino Zaganelli, und ihm schlossen sich auch für einige Zeit Nicola Pisano (tätig 1499 bis 1538), vorher Schüler Costas, und Girolamo da Carpi (1501 bis 1556, Abb. 723), der auch Architekt war, an. Auf diesen letzteren machten dann die michelangelesken Florentiner und Giovanni Luteri, Dosso Dossi (1479?—1542) genannt, der große Stolz der ferraresischen Malerei, großen Eindruck.

Möglicherweise war Dosso ein Schüler Costas. Sicher aber ist, daß er bald dessen vorsichtige Lehren beiseite schob, um sich den kräftigen großen Venezianern und speziell Giorgione



Abb. 724. Scarsellino, Pietà (Rom, Galerie Corsini). (Brogi)



Abb. 725. Carlo Bononi, Die h. Cäcilia (Rom, Galerie Corsini). (Brogi)

und Tizian hinzugeben. Durch ihn gewinnt die Malerei Ferraras neue kräftige Farben und vor allem Poesie, die von seinen Gestalten auf Landschaft und Komposition übergeht (vgl. seine „Vision“ in Dresden). Und so hat man ihn wegen seiner starken Phantasie, des heroischen Auftretens seiner Gestalten, der Mystik seines Hintergrundes mit Recht den Ariost der Malerei genannt. Seine Circe der Borghesegalerie (Abb. 726) mit ihrem fast orientalischen Glanze und den schmachtenden verführerischen Augen ist eine verkörperte Alcina und der heilige Georg der Galerie in Ferrara und derselbe Heilige in der Brera sind wahrlich Ruggero und Rinaldo! Auch seine Porträts haben einen heroischen Zug, so daß man auf eine Wechselwirkung zwischen ihm und dem großen Dichter schließen darf, der in seinem Rasenden Roland ebenso

den ihm befreundeten Künstler wie auch Battista Dossi (gest. 1548) verherrlichte. Dieser arbeitete mit dem Bruder, blieb aber vom Einflusse Raffaels nicht unberührt. Überdies hielt sich schließlich auch Sebastiano Filippi, genannt Bastianino (1540?—1602), an den sanften Sanzio, wiewohl er erst zu Michelangelo neigte. Seine Richtung zeigt seine heilige Cäcilia in der Galerie von Ferrara. Auch dessen Bruder Cesare (gest. 1603?) war wohl-



Abb. 726. Dosso Dossi, Circe (Rom, Galerie Borghese). (Anderson)

bekannt durch seine nach dem Muster der vatikanischen Loggien durchgeführten „grotesken“ Malereien.

Aber ein warmer venezianischer Hauch kam doch immer noch gerade recht, um die Seele Ferraras zu erwärmen. Ja sogar die vornehme, aber kalte Malerei des Ippolito Scarsella, Scarsellino genannt (1551—1620, Abb. 724), der in seinen kleinen Bildern so schätzenswert ist, spürte diese Wärme. Und so gewannen eine breite Komposition und lebhafte Lichteffekte Orazio Grillenzoni aus Carpi (1550?—1617), der auch Bildhauer war, und der



Abb. 727. Correggio,
Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma.
(Alinari)

letzte ansehnliche Maler Ferraras Carlo Bononi (1569 bis 1632, Abb. 725).

Während Dosso in hervorragender Weise aber unter dem Einfluß Venedigs in Ferrara tätig war und Garofalo seine lieblichen Gestalten wiederholte und die in Bologna versammelten Romagnolen die reinen raffaelischen Schöpfungen mißhandelten, erstand im Herzen der Emilia ein wahres großes schöpferisches Genie: Antonio Allegri, nach seinem Geburts- und Sterbeort Correggio genannt (1494 bis 1534).

Alle Nachrichten über seine Jugend gehören ins Reich der Fabel. Auch über seine Lehrer tappt man im Dunkeln und was da behauptet wird, stammt aus später Quelle oder ist hypothetisch, so z. B. daß er daheim Schüler des Antonio Bartolotti (gest. 1527), in Modena des Francesco Bianchi-Ferrari und in Bologna des Francia gewesen sei. Den ersten Unterricht in der Kunst genoß er in der Familie von seinem

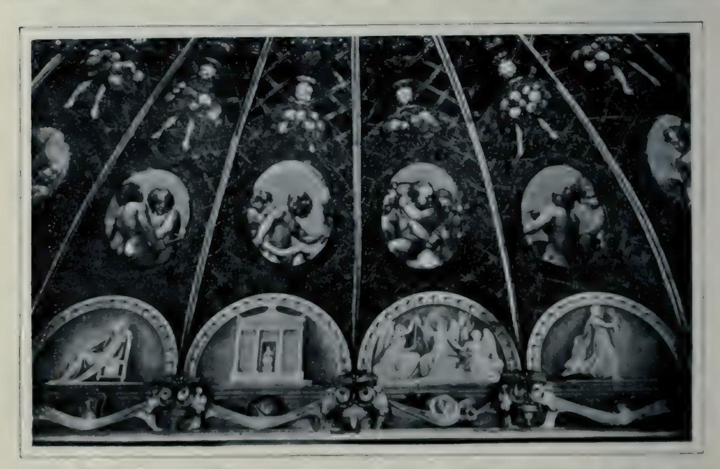


Abb. 728. Correggio, Zimmerdekoration im früheren Kloster S. Paolo in Parma.
(Alinari)

Onkel Lorenzo Allegri, der aber ein mittelmäßiger Maler war. Bald wurden die Mitbürger und die Herren von Correggio auf die Vortrefflichkeit der Arbeiten des Knaben aufmerksam und die letzteren, die in steten Beziehungen zu den Gonzaga in Mantua



Abb. 729. Corregio, Danae (Rom, Galerie Borghese). (Alinari)

waren, sandten ihn dorthin, wo er die gewaltigen Leistungen Mantegnas bewundern konnte und sah, wie Lorenzo Costa und Dosso arbeiteten. Späterhin hat man ihn öfters für den Schüler Mantegnas angesehen, was der Daten wegen nicht geht, und ihn dann ohne weiteres der lombardischen Schule angegliedert. Jetzt aber erkennen alle an, daß er durch den unvermeidlichen Einfluß



Abb. 730. G. Gandini del Grano, Madonna und Heilige (Parma, Gemäldegalerie). (Alinari)

der Heimat, in der er zur vollen Reife gelangte, und durch seine mit Costa und Dosso in Mantua gemachten Studien, trotz einiger dem Mantegna abgelauschten Motive und Gestalten, doch im Wesen der emilianischen Schule angehört. Das ergibt sich zur Evidenz aus einigen seiner Jugendbilder und vor allem aus dem großen, von ihm im Alter von ungefähr zwanzig Jahren für die Franziskanerkirche in Correggio gemalten, jetzt in der Dresdener Galerie aufbewahrten Altarbilde. Dieser Epoche, in der die Schülereindrücke ziemlich deutlich sind, folgt eine zweite (1516—1517), in welcher der Autor sich von jeder Fessel freizumachen und originell zu sein bemüht. Da ihm dies aber nicht ganz gelingt, so bezeichnen seine an Dosso erinnernden Farben und die im Ausdrucke befangenen Bilder in seinem Entwicklungsgang eine qualvolle Kraftverschwendung. Die richtige, volle Erfassung seiner Persönlichkeit zeigt sich erst bei seiner Übersiedlung nach Parma und speziell in der Dekoration eines Zimmers im Kloster S. Paolo (Abb. 728). Von da an schreitet er mit vielen Bildern triumphierend vor. Nach der Vollendung der Bilder in S. Paolo, malt er al fresco in der Kirche S. Giovanni Evangelista die Kuppel (Abb. 727), die im Jahre 1587 demolierte Wölbung der Apsis, die Lünette mit dem heiligen Johannes auf Patmos und in Öl zwei Leinwandbilder. Hierauf malt er in



Abb. 731. Franc. Maria Rondani, Madonna und Heilige (Parma, Gemäldegalerie). (Alinari)



Abb. 732. M. A. Anselmi, Madonna und Heilige (Parma, Gemäldegalerie). (Alinari)

Die Madonna mit dem h. Hieronymus

Von Correggio

(Parma, Gemäldegalerie)





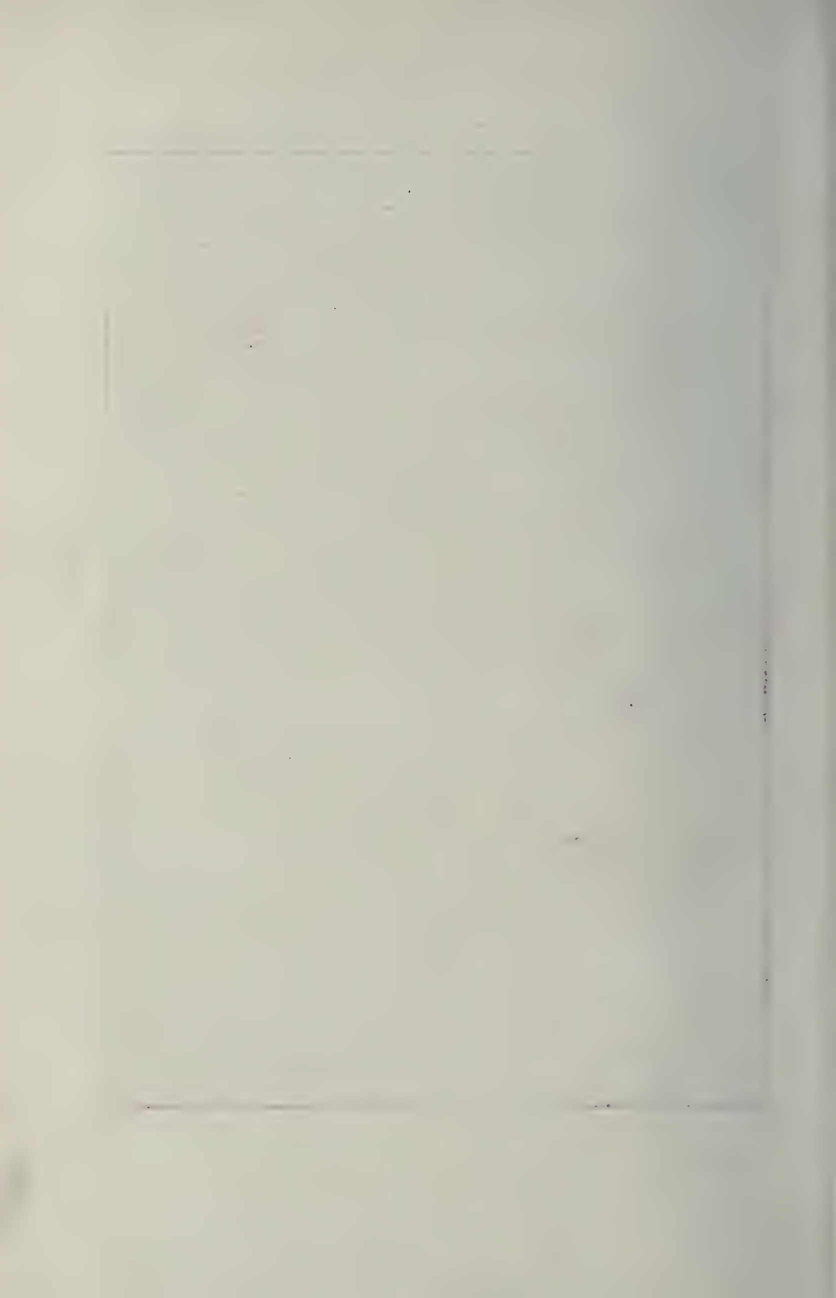




Abb. 733. Parmigianino,
Die Madonna der h. Margarethe
(Bologna, Gemäldegalerie). (Emilia)

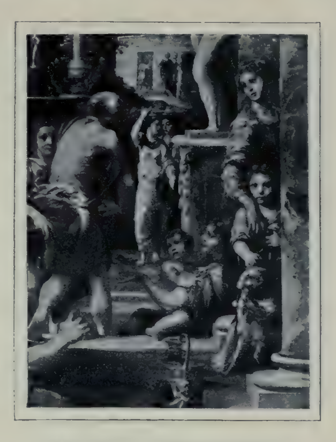


Abb. 734. G. Mazzola-Bedoli,
Detail aus der „Empfängnis"
(Parma, Gemäldegalerie). (Alinari)

der Domkuppel das Fresko der Himmelfahrt der Madonna, die eine Myriade von Engeln und Heiligen umgibt. Es hat den Anschein, als ob dies herrliche Bild zuerst gar nicht bewundert, ja nicht einmal verstanden worden sei, ja es fehlte nicht an scharfen Kritiken und Witzeleien. So verglich es ein Kanonikus mit einem Froschragout. Sicher ist, daß er noch vor der gänzlichen Vollendung des Freskos gegen Ende 1530 nach Correggio zurückkehrte, wo er, von ganz kurzen Reisen abgesehen, bis zu seinem Tode blieb und für den Herzog von Mantua mythologische Bilder, wie die Danae (Abb. 729), die Leda, die Io malte.

Wenige Künstler auf der Welt hatten gleich ihm den unschätzbaren Wert der Persönlichkeit. Bald verschwinden in seinen Arbeiten die Spuren ferraresischen und mantegnesken Einflusses und er wird ganz eigenartig in Zeichnung, Kolorit, Helldunkel und Lebhaftigkeit. In der Komposition betont und belebt er eine jede Gestalt. Man vergleiche seine Hochzeit der heiligen Katharina im Louvre, die Madonna mit dem hei-



Abb. 735. Parmigianino,
Bildnis der Antea
(Neapel, Museo Nazionale).
(Anderson)



Abb. 736. L. Orsi da Novellara, Opfer Isaaks (Neapel, Museo Nazionale). (Anderson)

ligen Sebastian, die mit Petrus dem Märtyrer und die Nacht, alle drei in Dresden, die Madonna mit dem heiligen Hieronymus (siehe farbige Tafel) und die Madonna „della Scodella“ in Parma.

Gewiß war Correggio in seinen Sujets weniger tief als Michelangelo und Raffael, aber ein jeder einfacher Vorwurf erhebt sich durch die außerordentliche Kraft seiner Kunst zu lyrischer Höhe. Für ihn hatte die Malerei kein Geheimnis mehr. Mit dem Pinsel überwand er die größten Schwierigkeiten, er gab den vollendeten Anblick des Raumes einer jeden Verkürzung, einer jeden Bewegung vielleicht bis zum Übermaß, bis zur Verwirrung wieder. Die innerliche Hauptbetonung legte er auf Fröhlichkeit, was ihn nicht verhinderte, auch den Schmerz und herben Ernst darzustellen. Gewiß floh er, so viel er konnte, die Trauer und Melancholie und ergab sich mit Freude dem angenehmsten, heitersten Lebensgenusse. Daher stammt die unbeschreibliche Anmut seiner tausenden lachenden Gestalten und vor allem der Kinder. In der Technik bedeutet er die höchste und letzte Entwicklung der italienischen Malerei, sowohl was die ideale Vollendung des Helldunkels, wie die Durcharbeitung des Lichtes und des Kolorits betrifft.



Abb. 737. Raffaele Motta, Der junge Tobias (Rom, Galerie Borghese). (Gargiolli)

Der Kreis des direkten unmittelbaren Einflusses Correggios war klein und er hatte nur wenige Schüler, die man aber doch nicht, wie viele Kunsthistoriker es taten, gering schätzen darf. Gute farbige und zeichnerische Qualitäten weisen der in seinen Kompositionen ein wenig wirre und schwerfällige Giorgio Gandini del Grano (1480?—1518, Abb. 730) und ferner der in der Ausführung leichtsinnige, aber lebhafte und farbenfreudige Francesco Maria Rondani (1490 bis

1549?, Abb. 731) auf. Michelangelo Anselmi (1491—1554) ist durch seine lebensvollen Gestalten, die warmen und leichten Töne seiner Farben der unter den Schülern Correggios, der am meisten gefällt (Abb. 732). In Lucca geboren, hatte er in seiner Jugend mit Sodoma in Siena gelernt; im Jahre 1518 geht er nach Parma, der Heimatstadt seines Vaters, und arbeitet dort mit Allegri. Sehr anmutig sind auch die Bilder des Girolamo Mazzola-Bedoli (1500—1569). Sein Kolorit ist durchscheinend und angenehm, aber infolge des übermäßigen Gebrauches leichter Wechselfarben manchesmal schwach (Abb. 734). Größer als alle diese und nur Correggio nachstehend ist ohne Zweifel Filippo Mazzolas Sohn, Francesco Mazzola, Parmigianino genannt (1503—1540), der seine erste Erziehung zur Kunst in dem Atelier seiner Onkel Pier Ilario Mazzola (gest. 1545) und Michele Mazzola (gest. 1520), die beide mittelmäßige Maler waren, empfing. Die Übersiedlung Correggios nach Parma wirkte bestimmend auf seine künstlerische Richtung, nahm ihm aber nicht seine persönliche Note, die sich auch in fünf römischen, in der Bewunderung Raffaels und Michelangelos zugebrachten Jahren nicht änderte. Wie viele andere Künstler verließ auch er nach dem Sacco von 1527 Rom und ging nach Bologna, wo er verschiedene Bilder schuf und unter ihnen jenes prächtige der heiligen Margarethe (Abb. 733). Nach der Krönung Karls V. kehrte er in die Heimat zurück und begann die Kirche „della Steccata“ auszumalen, aber sein phantastisches Temperament verstrickte ihn in Streitigkeiten, infolge deren er sich in das Schloß Fontanellato flüchten mußte. Dort malte er die Fresken mit der Fabel von Diana und Aktäon. Nach Parma zurückgekehrt, nahm er die Arbeit in der Steccata wieder auf, brachte sie aber nur wenig vorwärts,



Abb. 738. P. Pellegrini, Anbetung der Hirten (Rom, Galerie Borghese). (Gargiolli)



Abb. 739. L. Sabbatini, Mariä Himmelfahrt (Bologna, Gemäldegalerie). (Emilia)

und wiederum in verschiedene Kämpfe verwickelt, floh er nach Casalmaggiore, wo er, nur siebenunddreißig Jahre alt, starb. Mit Recht hat man ihm vorgeworfen, daß seine Gestalten zu lang und weichlich sind. Niemand kann ihm aber eine seltene, sogar von Paolo Veronese vielbewunderte Geschicklichkeit in der Zeichnung, Adel seiner Gestalten und Farbenfreudigkeit ableugnen. Seine den Alten abgeguckten Kleider sind von äußerster Leichtigkeit. Geradezu großartig sind seine Porträts, voll Vornehmheit und Natürlichkeit (Abb. 735).

Mit seinem Neffen Alessandro (1533—1608) erstirbt die künstlerische Ader der Mazzola wie mit Pomponio (1521—1593), dem entarteten Sohne Correggios, jene der Allegri. Jedenfalls ist der große Samen nun ausgestreut und alle in der Gegend scheinen ihn jetzt zu kennen, während man bei Lebzeiten Correggios und Parmigianinos nichts von ihm wußte. In Parma folgt des letzteren Spuren Giacomo Zanguidi, Bertoja genannt (1544—1574), und übertreibt Parmigianinos lange, affektierte Gestalten. Correggio und Parmigianino ahmen in Parma nach G. B. Tinti (1558 bis 1604) und Pier Antonio Bernabei, della Casa genannt (1567—1630), der die große Kuppel der Quartierekirche heiter mit vielen Gruppen, aber ohne die Einheitlichkeit Correggios ausmalte. In Modena war Correggio wie Dosso der liebliche Gaspare Pagani gefolgt (geb. 1513). Im benachbarten Reggio hielt sich an Allegri Giovanni Giarola (gest. 1557), während sein Landsmann Bernardo Zacchetti (tätig 1530) zu Raffael neigte und Lelio Orsi da Novellara (1511—1587, Abb. 736), der Lehrer des Raffaele Motta (1550 bis 1578, Abb. 737), von Correggio die Farbenfreudigkeit und die kühnen Verkürzungen, von Michelangelo die anatomische Energie nahm, freilich ohne in die Poesie des ersteren und den Gedankenreichtum des letzteren einzudringen. Michelangelos bester Schüler in Bologna war Pellegrino Pellegrini, Tibaldi genannt, von dem schon als Architekten in Mailand und Bologna die Rede war (s. S. 193 und 345). Hier aber zeigte er sich, wie überdies auch in Spanien im Eskorial, mehr als Maler. Er war in der Tat ein großer, vielseitiger Künstler. Wiewohl Schüler Michelangelos, wußte er doch in bescheidenen Grenzen zu bleiben und in seinen

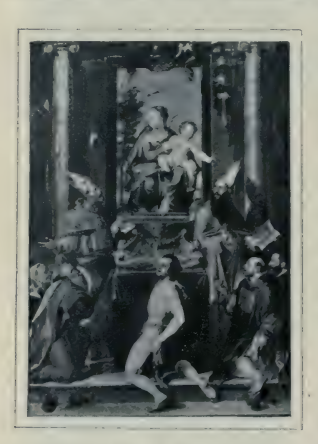


Abb. 740. B. Passarotti, Madonna und Heilige (Bologna, S. Giacomo). (Alinari)

Bildern sich außerordentlich lebhaft und unverfälscht zu behaupten (Abb. 738). Lorenzo Sabbatini (1530—1577, Abb. 739), Orazio Samacchini (1532—1577, Abb. 741), Bartolomeo Passarotti (1530 bis 1592) und Cesare Aretusi (1540?—1612) versuchten, von seiner Kühnheit und Größe verführt, Michelangelo nachzuahmen, fanden es aber bald vorteilhafter, sich an die Heiterkeit Correggios und die Anmut Parmigianinos zu halten und sie waren darin vom Glücke begünstigt, vor allem Passarotti, wenn er auch in seinem Bilde in S. Giacomo die Bewunderung bis zur Nachahmung steigerte (Abb. 740). Übrigens hielten sich an die zwei großen Maler in Parma auch die, wie schon erwähnt, nach Mailand übersiedelten Procaccini aus Bologna und in einer gewissen Zeit auch Dionysius Calvaert (1553—1619, Abb. 742), der in Antwerpen geboren, nach Bologna als Landschafter kam, dort aber unter Fontana (1512—1597) und Sabbatini Figurenmaler wurde, schließlich aber ganz zu Raffael sich hingezogen fühlte. Tiburzio Passarotti (gest. 1612) geht indessen in den Bahnen des Vaters, ebenso wie Lavinia Fontana (1550 bis 1614), die Porträts mit gefälliger Gesuchtheit in Kleidern und Schmuck malt.



Abb. 741. O. Samacchini, Krönung der Jungfrau (Bologna, Gemäldegalerie). (Emilia).

Die Ateliers Fontanas und Calvaerts werden nun vorerst von der Mehrzahl der Maler der sogenannten Bolognesischen Schule „der Carracci“ aufgesucht. Aber die jungen Geister waren jetzt zu sehr aufgeregt, um sich deren Lehren anzubequemen. Die vor ihren Augen befindlichen Bilder des Girolamo da Treviso, des Niccolò dell' Abate, des Tibaldi, des Palermitaners Tommaso Laureti und des Gian Bologna führten eine kräftigere Sprache als der manierierte, wenn auch elegante „Wechselfarbenstil“, und vor allem lockte von Parma aus Correggio mit seiner frischen Kunst, die noch nicht von so vielen Nachahmern totgeritten war, wie jene Raffaels und Michelangelos.

Literatur zu Kapitel XXIV

Siehe auch die Literatur zu den vier vorangehenden Kapiteln. — C. Ricci, Di alcuni quadri di scuola parmigiana nel Museo di Napoli. Napoli Nobilissima, III e IV, 1894 bis 1895; Die Galerien Europas. Leipzig 1909. — L. Testi, Nuovi quadri nella R. Galleria di Parma. Bollett. d'Arte, 1908. — H. Delabord, Marc' Antoine Raimondi. Paris 1888. — G. Cumberland, Some Anecdotes of the life of Bonasoni. London 1793. — G. A. Armano,

Catalogo di una serie delle stampe di Bonasone. Roma 1820. — P. Kristeller, Marco Dente und der Monogrammist S. K. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., XI, 242. — E. Contarini, Nascimbene Beltrami pittore bagnacavallese del 400. Faenza 1908; Scipione Ramenghi seniore detto il Bagnacavallo. Bagnacavallo 1908. — D. Vacolini, Biografia di Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo e di altri pittori di quella famiglia. Imola 1841. — P. Giordani, Innocenzo da Imola. Milano 1819. — Alessandro Cappi, Luca Longhi. Ravenna 1853. — A. Bolognini-Amorini, Vita del celebre pittore Primaticcio. Bologna 1838. — H. Barbier de Jony, Étude sur les fontes du Primatice. Paris 1860. — L. Dimier, Le Primatice. Paris 1900. — F. Reiset, Nicolò dell' Abate et les peintres de Fontainebleau. Gaz. des Beaux Arts, I, 193. — L. N. Cittadella, Benvenuto Tisi da Garofalo. Ferrara 1872. — G. Agnelli, Notizie sul palazzo del Seminario in Ferrara e una vòlta dipinta dal Garofalo. Arte italiana decorat., 1907. — G. Campori, Il Pordenone in Ferrara. Modena 1866. — G. Baruffaldi, Vita di Girolamo da Carpi. Ferrara 1841. — A. Venturi, Documenti sui due Dossi. Arch. stor. dell'Arte, IV u. V, 1892 u. 1893. — E. Cabassi, Orazio Grillenzoni. Carpi 1876. — C. Baruffaldi, Vita di Carlo Bononi ferrarese. Ferrara 1843. — Die Literatur über Correggio ist sehr reichhaltig. Außer Correggio nei libri, einer wertvollen Bibliographie, erschienen in Parma 1894, seien angeführt: C. Ricci, Antonio Allegri da Correggio. London—Berlin 1896. — J. Meyer, Correggio. Leipzig 1871. — G. Gronau, Correggio Stuttgart 1907. — A. Barilli, L'allegoria della vita umana nel dipinto correggesco di S. Paolo in Parma. Parma 1906. — L. Testi, Una grande pala di Girolamo Mazzola alias Bedoli detto anche Mazzolino. Bollett. d'Arte, 1908. — E. Faelli, Bibliografia Mazzoliana. Parma 1884. — I. Affò, Vita di Francesco Mazzola detto il Parmigianino. Parma 1784. — A. E. Mortara, Della vita e dei lavori di Francesco Mazzola. Casalmaggiore 1846. — L. Sanvitale, Memorie intorno alla rocca di Fontanellato e alle pitture che vi fece Francesco Mazzola. Parma 1837. — E. Galichon, Les dessins du Parmesan. Gaz. des Beaux Arts, 2, V, 344. — A. Ronchini, Giacomo Bertoia. Atti e Memorie delle Prov. Parmensi, vol. I. — H. Thode, Lelio Orsi e gli affreschi del „Casino di Sopra" presso Novellara. Arch. stor. dell'Arte, III, 1890, 366. — C. Malagoli, Memorie storiche su Lelio Orsi. Guastalla 1892. — G. B. Toschi, Lelio Orsi da Novellara. L'Arte, III, 1900. — E. Calzini, Francesco Menzocchi. Forlì 1894. — G. Adorni, Breve trattato della vita di Raffaele Motta reggiano. Parma 1850. — Omero Masnovo, La vita e le opere di P. A. Bernabei pittore parmigiano. Parma 1909.



Abb. 742. Calvaert, Die Wachsamkeit (Bologna, Gemäldegalerie).
(Anderson)



Abb. 743. Guido Reni, Aurora (Rom, Palazzo Rospigliosi). (Anderson)

KAPITEL XXV

Die Emilia
Die Malerei vom 17. bis zum 19. Jahrhundert
Die Schule der Carracci

Das Hauptverdienst der Malerschule der Carracci war unserer Ansicht nach das Aufgeben der überwundenen, dahinsiechenden Regeln der Raffael- und Michelangelonachahmer, sie zu vermeiden und chronologisch wieder zu dem Ausgangspunkt der Michelangelesken selbst, das heißt zu Correggio und Tizian zurückkehren. Erinnern wir uns daran, daß Annibale Carracci diese beiden letzteren als seine wahren Lehrer ansah und schrieb, daß im Vergleiche mit dem heiligen Hieronymus des Correggio ihm der heilige Paulus Raffaels, den er früher „als ein Wunder" betrachtete, jetzt „ein hölzernes, schneidend hartes Machwerk" dünke!

Entsprach aber deswegen die berühmte Schule nicht mehr den Empfindungen ihres Zeitalters? Sie hätte das gewiß nicht tun und nicht einmal daran denken können. Diejenigen, welche der Carraccischule den Vorwurf machen, mit der Reform nicht bis zum Quattrocento zurückgegangen zu sein und sie trüb, düster und schwer verdaulich nennen, zeigen, daß sie sie in ihren historischen Beziehungen nicht zu würdigen wissen.

Wiewohl sie im Wesen barock blieb, zieht sie doch dem Überschwange eine Schranke. Die Tradition der großen Meister, das Studium der Antike, das Suchen der Natur waren für die Carracci ein Kampfprogramm, das aber nur in Harmonie mit der Empfindung ihrer Tage angewendet werden konnte. Mit anderen Worten: sie konnten gewisse Auswüchse bessern, aber nicht den

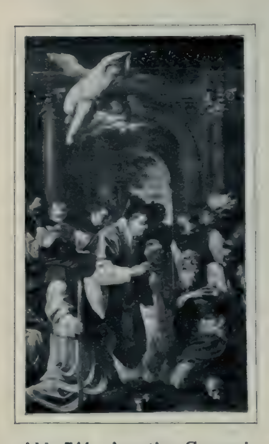


Abb. 744. Agostino Carracci, Die Kommunion d. h. Hieronymus (Bologna, Gemäldegalerie). (Alinari)

Gesamtcharakter beeinflussen. In der Tat waren die von den Carracci nachgeahmten Meister jene, von denen das Barock ausgegangen war. Das Studium der Antike betrieben sie an reichmodellierten römischen Statuen, an denen die Muskeln besonders stark dargestellt waren. Das Suchen nach Wahrheit war fast ganz auf das Nackte und die menschliche Anatomie beschränkt. Dies zeigen ihre Bilder. Tassoni schrieb: „Gliedmaßen sind nur dann gut gemalt, wenn die Adern, Muskeln und ihre Bewegungen ganz erfaßt, erforscht und mit Fleiß und Eifer nach dem Leben kopiert und mit den toten, der Beobachtung der Effekte wegen von Haut und Fleisch entblößten Körpern verglichen worden sind."

Aber die Einfachheit des Wahren und das liebliche diffuse Licht, wie es die Großen der Renaissance sahen, sprachen nicht mehr zu ihren Augen. Übertrieben ist die Komposition, übertrieben die Posen, Licht und Schatten, wie überhaupt alle menschlichen Handlungen jener Zeit.

Einen Vorzug jedoch hatten die Bolognesen anscheinend von den Venezianern geerbt: die individuelle Mannigfaltigkeit oder vielmehr die Unabhängigkeit des malerischen Ausdruckes. Und gerade das bewahrte sie lange Zeit vor Geringschätzung. Wenn alle, wie dem Michelangelo, auch dem Lodovico Carracci gefolgt wären, so hätte ihre Kunst nur ein kurzes Leben und wenig Kraft gehabt. Indessen wußten die Bedeutenderen immer eine persönliche Note beizufügen und verhinderten so die Schäden einer knechtischen und direkten Wiederholung.



Abb. 745. Annib. Carracci, Madonna und Heilige (Bologna, Gemäldegalerie.) (Alinari)

Ein wahrer Scharfblick führte sie zu den dem Zeitgeschmacke entsprechenden Regeln, die aber deswegen noch nicht verbraucht oder zu sehr abgenützt waren. Und so muß man annehmen, daß wenn die Nachahmer zum Beispiele nach und nach, statt Michelangelo zu folgen, sich an Cor-



Abb. 746. Lodovico Carracci, Die Madonna degli Scalzi (Bologna, Gemäldegalerie). (Bolognesi)

reggio und Tizian bis zum Überdruß gehalten hätten, schließlich die Rückkehr zu Michelangelo eine Neuerung gewesen wäre.

Den Eklektizismus, dessen sich die Schule der Carracci rühmt,

muß man als den von ihr empfangenen Eindruck betrachten, und nicht als Grund ihres Charakters. Agostino schrieb, daß ein guter Maler römische Zeichnung, venezianische Bewegung und Schattengebung, das Kolorit der Lombarden, die hinreißende Gewalt Michelangelos, die Natürlichkeit Tizians, den reinen Stil Correggios, die Symmetrie Raffaels, die Würde und die Grundlagen Tibaldis, die Erfindungsgabe Primaticcios, die Anmut Parmigianinos, das Zusammenfassende des Niccolò dell' Abate usw. besitzen müsse. Das ist natürlich alles falsche Rhetorik, denn der wahre Künstler malt nach seiner Eigenart und kümmert sich nicht um solche Kriterien.

Lodovico Carracci (1555—1619) lernte erst in Bologna bei Prospero Fontana, dann in Venedig bei Tintoretto, der aber seine Begabung nicht verstand und ihm riet, die Kunst sein zu lassen. Aber sein eiserner Wille und die Begabung, in sich aufzunehmen, halfen ihm weiter. Er studierte Tizian, Primaticcio und vor allem Correggio. An diesen und anderen raffte er sich auf und schuf bald Werke, die ihm den Ruf eines Erneuerers der Malerei einbrachten. Seine Madonna degli Scalzi (Abb. 746) und die Madonna der Konvertiten (jetzt in der Bologneser Pinakothek) sind durch ihre Komposition und den idealen sie durchdringenden Hauch zwei Werke von seltener Schönheit. Der heilige Dominikus mit seiner nach dem Christuskinde hindeutenden Geste ist eine Gestalt, die, wenn auch von Correggio entlehnt, doch eine ganz neue Form gewonnen hat, in der sie dann in vielen anderen Bildern dieser Schule erscheint.



Abb. 747. Francesco Albani, Amorettenreigen (Mailand, Brera). (Alinari)

Schließlich gründete Lodovico mit anderen trefflichen Künstlern seiner Familie in Bologna eine Akademie, die bald eine Menge von Schülern zählte, von denen auch einige große Berühmtheit erlangten.

Auch Agostino (1557—1602, Abb. 744) studierte zuerst unter Fontana und Tiburzio Passarotti, sein eigentlicher Lehrer war aber sein Vetter Lodovico. Ein leicht entflammbarer Geist, versuchte er sich erst in vielerlei Manieren, bildete sich aber schließlich doch hauptsächlich an Correggio und Tizian. Er schuf viele Kupferstiche und wollte

sich, wie es scheint, in einem gewissen Momente ganz dieser Technik widmen, um, wie einige behaupten, der Eifersucht seines heftigen, jähzornigen und streitsüchtigen Bruders Annibale auszuweichen. Andere aber verschweigen nicht, daß auch Agostino, wenn auch in der Kunst schüchtern, durch zu viel kleinliche Ängstlichkeiten lästig fiel und sich oft bei Streitigkeiten zu sehr erhitzte. Als sie zusammen im Palazzo Farnese in Rom malten, kam es zu einem so heftigen Streite, daß Agostino ganz gedemütigt nach Hause reisen mußte. Da empfahl ihn der Kardinal Odoardo Farnese seinem Bruder, dem Herzog von Parma, der ihm die Ausmalung des Palazzo del Giardino übertrug. Aber auch dort hatte der Maler „so viel Ärgernis, daß selbst in einer ehernen Brust das Herz zerspringen mußte".



Abb. 748. Domenichino, Die Kommunion des h. Hieronymus (Rom, Vatik. Pinakothek). (Anderson)

Annibale (1560—1609, Abb. 745) seinerseits studierte in Venedig und Parma. Nach Bologna zurückgekehrt, widmete er sich mit aller Energie seines, wie wir sahen, oft „allzu lebhaften und leidenschaftlichen Charakters" der Entwicklung seiner Schule. Er arbeitete viel in den Hauptorten der Emilia, begab sich dann nach Rom, wo er eine Menge Arbeiten und vor allem die berühmte Ausschmückung der Galerie Farnese vollendete. Schließlich übermannte ihn ein heftiger Lebensüberdruß, von dem ihn Francesco Albani, der ihm wie ein Sohn bei seinen Arbeiten beistand und ihm Trost zusprach, nicht befreien konnte. Albanis (1578—1660) Herzensgüte und glückliches Temperament zeigt sich auch in seinen Werken, die in dem Ausdrucke ein wenig arm, aber in den Sujets auch durch die Correggio-artige Darstellung vieler Kinder heiter wirken (Abb. 747). Er bevorzugte tatsächlich mythologische und ländliche Sujets, so daß man ihn den Anakreon



Abb. 749. Guido Reni, Bildnis seiner Mutter (Bologna, Gemäldegalerie). (Alinari)

der Malerei nannte. Sein heiteres, vom Glück begünstigtes, durch fürstliche Aufträge und Ehrenbezeugungen leicht gemachtes Leben wurde indessen durch Eifersüchteleien mit Guido Reni (1575—1642) getrübt. Reni wurde nicht wenig von großen Meistern wegen der Lichteffekte seiner Bilder beneidet, eines Lichtes, das manchesmal matt wirkt, aber hie und da von poetischer Kraft ist. Den ersten Unterricht in der Kunst empfing er von Calvaert, dann arbeitete er unter Anleitung Lodovico Carraccis. Außer in seiner Vaterstadt, hinterließ er in Rom Arbeiten, die viel Beifall fanden. Aber die vielen Aufträge verleiteten ihn zu Wiederholungen. Er hatte immer einen hohen Begriff seiner Kunst, so daß er oft lieber Anzahlungen zurückgab, anstatt flüchtig zu arbeiten. Im Studium der Antike suchte er mehr die Schönheit, als die Kraft. Von der Niobe nahm er den Typus des schönen Weibes, von Apollo den des jungen Mannes. In seiner Allegorie der Aurora (Abb. 743) und dem Bilde der um den Preis im Wettlaufe streitenden Atalante und des Hippomenes schuf er wahrhaft schöne Werke. Jedoch reichten seine korrekten Gestalten nicht dazu aus, dramatische Kraft wiederzugeben. Auch sein Simson ist nur ein Apoll und die schreienden Mütter in seinem „bethlemitischen Kindermorde", in dem er einige Details wundervoll malte, sind nur posierende Modelle mit geöffnetem Munde. Das Wahre gefiel ihm nur, wenn es würdig war, und er wußte es gut in seinen Porträts darzustellen, wie jenes ausgezeichnete Bildnis seiner Mutter (Abb. 749) und der Benediktiner in den Uffizien beweisen.



Abb. 750. Lucio Massari
Der verlorene Sohn
(Bologna, Gemäldegalerie).
(Alinari)

Und doch war er der einzige Künstler, der dem mit seinem Lobe sparsamen Domenico Zampieri, Domenichino genannt (1582—1641, Abb. 748), der wie Reni bei Calvaert und dann den Carracci gelernt hatte, einen Ruf der Bewunderung entlockte. Guido Renis schwaches Temperament erlaubte der Kritik, die „zum Drachen wird, wenn man ihr entflieht", ihn maßlos zu verhöhnen. Dann aber machte sich das Lob mehr und mehr geltend, so daß man ihn schließlich als eine Hauptzierde der Bolognesischen Schule betrachtete. Treffend sagt von ihm Bellori: „Die anderen Maler mögen sich nur ihrer Leichtigkeit, Anmut, der Farben und anderer Vorzüge

ihrer Malerei rühmen; ihm wurde der größere Ruhm zuteil, die Charaktere zu zeichnen und das Leben zu malen.“ Abgesehen von Bologna, arbeitete er lange in Rom und Neapel und viele seiner Bilder zeigen, wenn auch nicht Reichtum an Erfindung, so doch treffliche Zeichnung, eine eigenartige Mischung von Eindrücken, Individualitäten in den Typen und vor allem Aufrichtigkeit, Reinheit und Feuer, daß man ihn mit Recht einen „ins Seicento verirrten Quattrocentisten“ nannte.



Abb. 751. Sisto Badalocchio, Der h. Franziskus (Parma, Gemäldegalerie). (Alinari)

Später wird von Guercino und der Schule von Cento die Rede sein. Hier wollen wir nur bemerken, daß diesem, den Carracci, dem Albani, Guido Reni und Domenichino andere bolognesische Maler zweiten Ranges folgten, die aber doch durch manche gute Leistungen bemerkenswert waren: z. B. der kräftige, aber zügellose Antonio Carracci (1583—1618), Francesco Carracci (1595 bis 1622), Lucio Massari (1569—1633, Abb. 750), der Schüler Passarottis, dann Lodovico Carraccis war und lebhaft in Komposition und im Kolorit ist; Alessandro Tiarini (1577—1668, Abb. 753), eines der kräftigsten Talente dieser Schule, der von Bartolomeo Cesi (1556—1629, Abb. 755) die ernsten vornehmen Typen und das warme, ruhige Kolorit lernte und nur seiner zu großen Flüchtigkeit wegen nicht zur Vollkommenheit gedieh; Lionello Spada (1576—1622), der unter manchen trefflichen Details (Abb. 754) Größe in der Komposition und Kühnheit in den Kontrasten zwischen scharfem Lichte und tiefen Schatten zeigt, ganz nach Art seines phantastischen Freundes Michelangelo da Caravaggio, dem in gewissen Epochen ihrer Tätigkeit sich Domenichino, Guercino und selbst der weiche Reni nicht



Abb. 752. Giov. Lanfranco, Mariä Himmelfahrt (Florenz, Pittigalerie). (Alinari)



Abb. 753. Aless. Tiarini, Grablegung Christi (Bologna, Gemäldegalerie). (Alinari)

entziehen konnten. Es wäre aber zu ermüdend, alle bolognesischen Maler, die der fruchtbaren Pflanzstätte der Carracci entstammten, aufzuzählen. Wir wollen nur noch nennen: Pietro Facini (1562—1602), einen gefälligen Erfinder und Koloristen, Baldassarre Aloisi, genannt il Galanino (1568 bis 1638), der Volksmassen zu malen liebt und lieblich, aber oft auch düster ist, Giovanni Andrea Donducci, Mastelletta genannt (1575—1665), Francesco Brizzi (1574—1625), Lorenzo Garbieri (1580 bis 1654), der mit Vorliebe dramatische Bilder malte, Vincenzo Spisanelli (1595 bis 1662), Giovanni Francesco Grimaldi (1606—1680) usw.

Indessen hatten sich, von dem immer mehr wachsenden Rufe der Bologneser Akademie angezogen, ihr auch viele tüchtige Talente aus anderen Städten der Emilia angeschlossen. So kam von Modena her der aus Sassuolo gebürtige Giacomo Cavedoni (1577—1660), der mit venezianischer Fülle malte (Abb. 756) und durch den Tod eines Sohnes fast den Verstand verlor und so tief herunterkam, daß er kaum sein Leben fristen konnte. Aus Parma kamen Giovanni Lanfranco (1582—1647, Abb. 752), der große, technisch kräftige und in der Komposition neue Fresken in Rom und Neapel malte, Sisto Rosa, Badalocchio genannt (1585—1647, Abb. 751), von geringer Erfindungsgabe, aber ein guter Zeichner und schneller Arbeiter, und Fortunato Gatti (1596—1651), der größer in der Komposition als sicher in der Zeichnung ist.



Abb. 754. Lionello Spada, Detail aus der Vision des h. Franziskus (Modena, Galerie Este). (Anderson)

Zwei Künstlergruppen zeigten trotz starker Annäherung an den Kreis der Bolognesen doch individuelle Züge: die um Bartolomeo Schedoni (1570—1615, Abb. 757) und Giulio Cesare Amidano (1570? bis 1630, Abb. 758) sich bildete und denen allen scharfe Kontraste

von Schatten und rötlichem Hell, Gewänder mit weiten und tiefen Falten, breite Gesichter mit viel zu runden und dunkeln Augen gemeinsam sind, und dann die Gruppe von Cento, die der große Name Guercinos adelte.

Der Gründer dieser Schule war Benedetto Gennari der Ältere (1575—1610), bei dem der junge Giovanni Francesco Barbieri (1591—1660), wegen seines Schielens Guercino genannt, den ersten Unterricht empfing. Dann ging er zu Lodovico über und wurde bald bewundert und gefeiert. Da er außer seinen künstlerischen Vorzügen noch die eines vertrauenswürdigen und taktvollen Mannes zeigte, wurde er von Päpsten und von Herrschern sehr geschätzt, so daß sogar die bizarre Königin Christine von Schweden ihn in seinem Atelier besuchte.

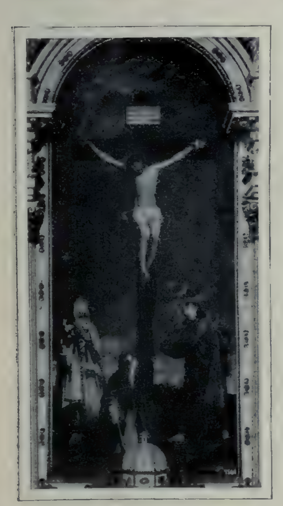


Abb. 755. Bartolomeo Cesi, Kreuzigung (Bologna, Certosa). (Emilia)



Abb. 756. Giacomo Cavedoni, Madonna und die Heiligen Eligius und Petronius (Bologna, Gemäldegalerie). (Emilia)

Er liebte stets seine Freiheit über alles und wies deshalb jede noch so ehrenvolle und einträgliche Einladung zurück, von der er, wenn auch nur in geringem Maße, eine Veränderung des Künstlers in einen Hofmann befürchtete. Wie viel er arbeitete, geht aus den Bilderregistern seines Bruders Paolo Antonio (1603 bis 1649) hervor, und wie er arbeitete, kann man in jeder halbwegs guten Galerie sehen. Dann wird man verstehen, daß sein Ruhm sich bald von den jüngsten kritischen Hieben erholen wird. Die Kunstgeschichte konstatiert drei Manieren in seiner Tätigkeit. Die erste kennzeichnet sich durch lebhafte, in heftigem Kontraste zu den Schatten stehende Lichter und nicht zu große Korrektheit, die speziell in der Darstellung der Extremitäten des blutleeren, kraftlosen Fleisches zu wünschen übrig läßt. Michelangelo da Cara-



Abb. 757. Bartolomeo Schedoni,
Madonna mit dem Kinde
(Parma, Gemäldegalerie). (Anderson)

vaggios Einfluß verschwindet nicht ganz in der zweiten Manier, in der der Licht- und Schattenkontrast noch immer vorherrscht, aber besser, harmonischer behandelt ist. Die Fleischtöne sind zarter, feiner, die Zeichnung genauer, die Komposition harmonischer. Diese zweite Manier Guercinos ist seine glücklichste, er schuf in dieser vortreffliche, dramatisch bewegte plastische Werke (Abb. 759 und 760). Zur dritten Manier verführte ihn der Unsinn, ganz gegen sein Temperament das liebliche Kolorit Guidos nachzuahmen. Da verlor er sein kräftiges Helldunkel, ohne die Zierlichkeit und die Anmut Renis zu erreichen.

Die Zahl seiner Schüler war ansehnlich. Zu ihnen gehören Giuseppe Galeppini, der in Forli in den Jahren 1630—1650 tätig ist, und Giuseppe Maria Fegatelli, der 1660—1675 arbeitet. Guercino zog aber seine Landsleute und hauptsächlich die Gennari vor: Ercole (1597—1658), Benedetto der Jüngere (1633—1715), und Cesare (1641—1688), die ihn so sklavisch nachahmten, daß oft eine leichtfertige Kritik ihre mittelmäßigen Leistungen dem Meister zuweist.



Abb. 758. G. C. Amidano,
Madonna und Heilige
(Parma, Gemäldegalerie).
(Anderson)

Die sogenannte zweite Generation der Carraccischule ist sicher weniger ansehnlich, weist aber noch viele gute Namen auf. Von Albani stammen künstlerisch Pier Francesco Mola aus Como (1612—1668) und Angelo Michele Colonna (1600—1681) aus Rovenna im Gebiete von Como ab, die lange in Bologna und an anderen Orten, erst gleichzeitig mit Girolamo Curti, Dentone genannt (1570? bis 1632), dann mit Agostino Mitelli (1609 bis 1660) arbeiteten, dann Emilio Taruffi (1633—1696), Giuseppe Mitelli (1634—1718) und Carlo Cignani (1628

bis 1719), ein geschmackvoller, lebhafter und tüchtiger Maler (Abb. 761). Aber eine größere Zahl von Schülern hält sich zu Renis Kunst, fast wie um gegen die allzugroße Ausbreitung der „Dunkelmänner" zu protestieren. Wir wollen hier nur erwähnen: Giovanni Giacomo Sementi (1580 bis 1610?), Emilio Savonanzi (1580 bis 1660), Gian Francesco Gessi (1588 bis 1649), den Niederländer Michele Desubleo (1601—1676), Guido Canlassi, Cagnacci genannt (1601—1681), aus S. Arcangelo bei Rimini, Luca Ferrari aus Reggio (1605—1654), Andrea Sirani (1610—1670) und indirekt seine schöne, unglückliche Tochter Elisabetta (1638—1665), G. B. Bertusi (1611—1688), G. B. Bolognini (1612—1689), Simone Cantarini da Pesaro (1612—1648, Abb. 762), voll Phantasie und ein guter Kolorist, schnell im Entwerfen und Ausführen, Domenico Maria Canuti (1620—1684), und Flaminio Torri (1621—1661). Wer Pier Francesco Cittadini (1626—1693) aus Mailand und Gian Maria Viani (1636—1700) unter die Schüler Renis rechnet, hat nicht die Lebensdaten konsultiert. So entnimmt in der Tat Cittadini den Bolognesen nur weniges und zeigt in seinen Porträts (Abb. 763) seine Bewunderung für Velasquez.



Abb. 759. Guercino, Der h. Bruno (Bologna, Gemäldegalerie). (Anderson)

Mit der Zeit ließ die Kunst ein wenig nach. Aber geschickte Künstler bleiben doch Lorenzo Pasinelli (1629 bis 1700), der viel in Mantua und Turin tätig ist, und sein Schüler Donato Creti (1671—1749) aus Cremona, dann Gian Giuseppe Dal Sole (1654—1719), ein guter Kolorist und Giovanni Antonio Burrini (1656—1727), der in Venedig und Turin malte.



Abb. 760. Guercino, Venus, Cupido und Mars (Modena, Galerie Este). (Anderson)

Giampietro Zanotti Cavazzoni, in Paris als Sohn des berühmten Komikers Giovanni Andrea im Jahre 1674 geboren, Poet und Historiograph der Accademia Clementina, malte leidlich und starb im Jahre 1765. Ercole Lelli, der auch anatomische Figuren schnitzte, war der bekannteste seiner Schüler. Cretis tüchtigster Schüler war Ercole Graziani der Jüngere (1688 bis 1765), anmutig in seinen Gestalten und im Kolorit.



Abb. 761. Carlo Cignani, Joseph und Potiphar (Dresden, Galerie). (Alinari)

Später schlossen sich viele an Canuti und Cignani an, unter denen des letzteren Sohn Felice (1660—1724), Luigi Quaini aus Ravenna (1643—1717) und Girolamo Bonesi (1653—1725) hervorragten. Noch tüchtiger als diese waren Giuseppe Crespi, Spagnuolo genannt (1665—1747), der auch in Venedig studierte und malte und mit seinen fast modern anmutenden silbertonfarbigen Bildern (Abb. 764) auf Piazzetta einen großen Eindruck machte, sodann Marc' Antonio Franceschini (1648 bis 1729), der einer der geschicktesten Dekorateure seiner Zeit



Abb. 762. Simone Cantarini da Pesaro, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Mailand, Brera). (I. I. d'Arti Grafiche)



Abb. 763. P. Fr. Cittadini, Bildnis einer Dame mit Sohn (Bologna, Gemäldegalerie)

wurde. Wiewohl sein Hauptwerk in der Sala del Consiglio in Genua verbrannte, bleiben doch noch gute Beispiele seiner Kunst im Palazzo di Giustizia in Bologna (Abb. 765). Er hatte viele Schüler, unter ihnen Girolamo Gatti (1662 bis 1726), Gaetano Ferrantini (1697 bis 1765), Giuseppe Marchesi, Sansone genannt (1700—1771) und Giuseppe Pedretti, der mit Beifall auch in Polen, Mantua und in Venedig, wo er 1764 starb, arbeitete.



Abb. 764. Crespi „lo Spagnuolo“, Der h. Johannes Nepomuk nimmt der Königin von Böhmen die Beichte ab (Turin, Gemäldesammlung). (Anderson)

Dieser Aufzählung füge ich noch Felice Torelli (1677—1748) aus Verona hinzu, der erst in der Schule des Sante Prunati, dann des Dal Sole lernte. Dem Torelli und Graziani schlossen sich schließlich an: der sehr anmutige Bigari (s. S. 347), Giovanni Santi (1644—1719) und die drei Gandolfi: Ubaldo (1728 bis 1781), Gaetano (1734—1802) und Mauro (1770—1832), dann Jacopo Alessandro Calvi (1741 bis 1815) und der Landschafter Vincenzo Martinelli (1737—1807). — Indessen schritt man auch in den anderen Städten der Emilia und Romagna nicht mehr in geschlossenen Reihen vor. Ein jeder ging, man kann sagen, nach eigener Wahl und je nach dem zu behandelnden Thema. Man malte nicht mehr bloß Kirchen und fürstliche Paläste aus, sondern man arbeitete auch für Häuser bescheidener Herren, für Landsitze, für Akademiebauten und Theater. Alles malte man: Heiliges und Genre, Spieler und Trinker, Schlachten, Jagden, Landschaften, Früchte, Stilleben und eine Masse von Porträts — lauter Bilder, die zu Hunderten jetzt in den Depots der Galerien oder auf den Dachböden der Patrizierhäuser ein beschauliches Dasein führen.

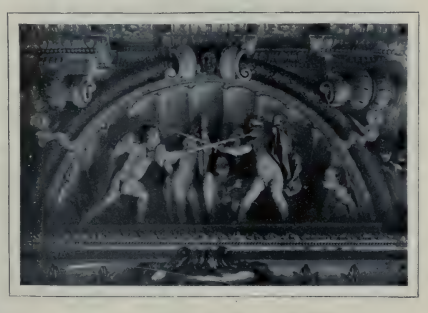


Abb. 765. Marc' Antonio Franceschini, Detail der Dekoration im Palazzo di Giustizia in Bologna. (Emilia)

Eine gewisse Vornehmheit und gefällige Ausführung machten trotz allem eine so große Produktion möglich und halfen manchesmal dazu, anderen mit Beifall aufgenommenen Künstlern die Wege zu ebnen. So brachte Piacenza im Seicento hervor: Pier Antonio Avanzini, dann Felice Boselli (1650—1731), einen vortrefflichen Maler von Früchten und Tieren, der aber als Figurenmaler mittelmäßig war, Gian Paolo Pannini (1691 bis 1764), einen der besten Maler von Perspektiven (Abb. 766) und Ruinen mit lebhaften Staffagen, die von dem Modenesen Antonio Joli (1700—1777) nachgeahmt wurden, ferner den Klassizisten Gaspare Landi (1756—1830); Borgo S. Donnino war die Heimat des G. B. Tagliasacchi (1697—1737). Parma war die Heimatstadt von Giovanni Maria Conti (1617—1670), Ilario Spolverini (1657—1734), der im Porträt (Abb. 767) und als Schlachtenmaler sehr geschickt war, des Pietro Ferrari (1735 bis 1787), Gaetano Callani (1736 bis 1809) und Biagio Martini (1760—1840), welcher im ganzen der alten Schule trotz Aufkommens des Neuklassizismus — der dort in G. B. Borghesi (1790—1846) einen Vertreter hatte — treu blieb und sich sogar dem Romantizismus näherte. Dieser hatte dort einen Vorkämpfer in Francesco Scaramuzza (1803—1886), dem Illustrator Dantes. Doch war er in seinen Historienbildern wie im Porträt schwächer als der Modenese Adeodato Malatesta (1805—1891, Abb. 768). Faenza hatte nach Ferraù Fanzoni (1562—1645), der in der Manier



Abb. 766 G. P. Pannini, Karl III. besucht Benedikt XIV. (Neapel, Museo Nazionale) (Brogi)



Abb. 767. Ilario Spolverini, Reiterbildnis des Ant. Farnese (Neapel, Museo Nazionale). (Losacco)

der Bassano und des Tintoretto malte, und M. A. Rocchetti (gest. 1628), der, wie Giovanni Arrigoni (auch Laurentini genannt, 1550—1633) dem Barocci treu blieb, keinen wahrhaft ansehnlichen Künstler, mit Ausnahme des Tommaso Minardi (1787—1871), der nach Rom übersiedelte und dort, auch über Kunst schreibend, Schüler und Verehrer fand.



Abb. 768. Adeodato Malatesta, Die Niederlage Ezelinos (Modena, Galerie Este). (Anderson)

Damit scheint die gute Saat nicht erschöpft zu sein. Denn in unseren Tagen hat jenes herrliche Land Alberto Pasini und Antonio Fontanesi (beide schon S. 269 erwähnt) hervorgebracht, dann Luigi Marchesi (1827—1862), Giovanni Muzzioli (1854—1894), Luigi Busi (1843—1884, Abb. 769) und Luigi Serra (1846—1888), einen der trefflichsten italienischen Zeichner des 19. Jahrhunderts (Abb. 770), dem man in Rom das Fresko in S. Maria della Vittoria und in Bologna den Irnerius verdankt.

* * *

Im Begriffe, dieses Buch zu schließen, wird der Leser sicher staunend innewerden, wie viel Wunder der Kunst der hier beschriebene Teil Italiens aufweist. Und er wird bei ihrer Betrachtung zugestehen müssen, daß keine andere Nation einen größeren Reichtum und größeren Ruhm aufzuweisen hat.



Abb. 769. Luigi Busi, Die letzten Tage Tassos (Bologna, Gemäldegalerie). (Emilia)

Und doch, wenn man an der adriatischen Küste entlang hinuntergeht und den Apennin übersteigt, kommt man in andere Gegenden, in denen die Kunst nicht geringer war und ihre Äußerungen nicht weniger herrlich sind: das göttliche Toskana mit seinem vollendeten Sinne für Harmonie und Schönheit, die Marken und Umbrien mit dem zarten Hauche von Trauer

und Wohlwollen, Rom, das in Geschichte und Kunst stets wuchtig einherschritt, die Abruzzen und Apulien mit den stolzen Kathedralen, Sizilien, in dem die griechische Vollendung die lieblichsten Pflanzstätten zeugte und die Normannen ihren Ruhmestraum zur Erfüllung brachten.

Und nach dem allen darf man wohl ruhig voraussagen, daß dieses Land, welches durch so viele Jahrhunderte und so viele Kulturepochen hindurch stets wieder ästhetisch sich betätigend erstand, auch fernerhin glorreichen Tagen entgegensehen kann.



Abb. 770. Luigi Serra, Irnerius (Handzeichnung) (Rom, Ricci).

Literatur zu Kapitel XXV

Siehe auch die Literatur zu den fünf vorangehenden Kapiteln. — Pascoli, Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni. — Passeri, Vite dei pittori, scultori ed architetti ecc. — Gio. Pietro Bellori, Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. — Baglione, Vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori. — Malvasia, Felsina pittrice. — U. Thieme und F. Becker, Allgem. Lexikon der bild. Künstler. — Meyer, Allgem. Künstlerlexikon. — A. Bertolotti, Artisti bolognesi, ferraresi ecc. del già Stato Pontificio in Roma nei sec. XV—XVIII. — L. Crespi, Vite dei pittori bolognesi. — A. Bolognini Amorini, Vite dei pittori ed artefici bolognesi. — J. Ticozzi, Dizionario dei pittori. — A. Orlandi, Abecedario pittorico. — G. P. Zanotti, Storia dell'Accademia Clementina di Bologna. — M. Reymond, L'École bolognaise. Revue des Deux Mondes, Januar 1910. — C. Ricci, Due celebri sonetti a tema. Marzocco, 15. März 1903. — L. Vedriani, Raccolta dei pittori, scultori ed architetti modenesi. — A. Gatti, La scuola dei Carracci. Bologna 1888. — L. Frati, G. F. Grimaldi detto il Bolognese. Arte e Storia, 1895. — C. Ricci, Die Galerien Europas. Leipzig 1909. — J. Nicaens, Un chef-d'œuvre de Annibal Carrache. Nizza 1904. — E. Ravaglia, Il fanciullo nell'arte dell'Albani. Bologna 1908. — Schmerber, Betrachtungen über die ital. Malerei im 17. Jahrh. Straßburg 1906. — Cantalamessa, Guido Reni. Saggi di critica d'Arte. Bologna 1890. — L. Serra, Domenico Zampieri

detto il Domenichino. Roma 1909. — G. Cantalamessa, Alessandro Tiarini. Firence 1891. — J. A. Calvi, Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino. Bologna 1808. — G. Cantalamessa, Lo stile del Guercino. Bologna 1891. — C. Ricci, Il Guercino. Illustrazione Italiana, 1893; Bibliografia guerciniana. Bologna 1893; Descrizione de' cartoni disegnati da Carlo Cignani e dei quadri dipinti da Sebastiano Ricci posseduti da Giuseppe Smith a Venezia. Venezia 1749; Einige Werke des Carlo Cignani. Blätter für Gemäldekunde, II, 6. — A. Bacchi della Lega, Marco Antonio Franceschini. Bologna 1907; Marco Antonio Franceschini nella Santa di Bologna. Bologna 1907. — A. Manaresi, Elisabetta Sirani. Bologna 1898. — A. Bianchini, Avvelenamento di Elisabetta Sirani. Bologna 1854. — C. V., I Gandolfi. Gazz. dell'Emilia. Bologna 1903. — A. Longhi, Mauro Gandolfi e il suo viaggio in America. Resto del Carlino, 23.—24. Februar 1905. — G. Campori, Un artista modenese nella Cina. Atti e Memorie della Deput. di Storia Patria dell' Emilia, Nuova Serie, IV, p. 2, 1879. — L. Ozzola, Opere del Pannini a Vienna. L'Arte, XII, 1909; Lettere inedite di Gaspare Landi. Bollett. stor. Piacentino, 1906—1907. — C. Hugues, Adeodato Malatesta. Modena 1893. — F. Asioli e G. Canevazzi, Adeodato Malatesta. Modena 1905. — M. Valgimigli, Cenni biografici intorno a Ferraù Fenzoni pittore. Imola. — G. De Sanctis, Tommaso Minardi e il suo tempo. Roma 1900. — F. Manfredini, Dell'arte del disegno nella provincia di Modena dal 1777 al 1862. Modena 1862. — P. Martini, La scuola parmense delle B. A. e gli artisti della provincia di Parma e Piacenza dal 1777 all'oggi. Parma 1862. — C. Masini, Dell'arte e dei principali artisti di pittura, scoltura e architettura in Bologna dal 1777 al 1862. Bologna 1862. — G. Cantalamessa, Luigi Busi. Italia, Roma 1883. — G. Carotti, Alberto Pasini. Emporium, Dez. 1899. — M. Calderini, Antonio Fontanesi. Torino 1901. — C. Ricci, I disegni di Luigi Serra (mit Bibliographie). Roma 1909; Catalogo delle opere di Giovanni Muzzioli. Modena 1895.

NAMENVERZEICHNIS

A

Die Orts- und Ländernamen wurden der besseren Erkenntlichkeit wegen in *Kursivschrift* gesetzt. — Die den Ziffern beigefügten * bedeuten die auf der betreffenden Seite befindlichen Abbildungen.

C

D

J

K

L

Q

R

S

W

